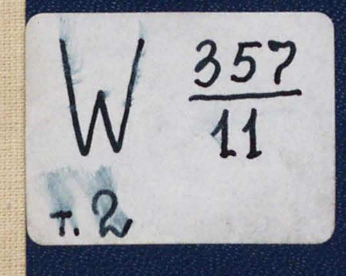

W 357/11
т. 2

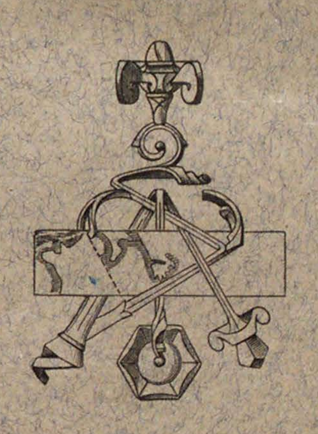
Огюстъ Шуази.

ИСТОРІЯ АРХИТЕКТУРЫ.

ТОМЪ II.

Переводъ съ французскаго

Н. С. Курдюкова.



МОСКВА.
Изданіе гр. П. С. Уваровой.
1907.

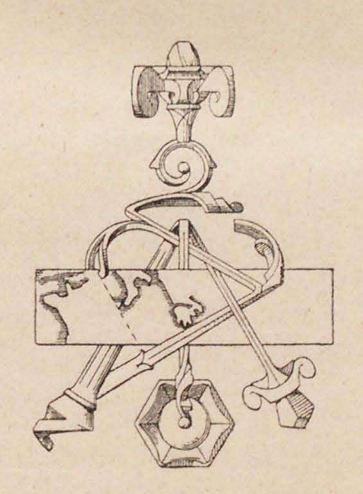
AUGUSTE CHOISY.

ИСТОРІЯ АРХИТЕКТУРЫ.

II томъ.

Переводъ съ французскаго

Н. С. Курдюкова.



МОСКВА.
Изданіе гр. П. С. Уваровой.
1907.

МОСКВА.
Типографія **В. А. Гатцукъ**, Долгоруковская улица, д. Бутюгиной.
1907.

1

3

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Выпуск	В перепл. един. соедин. №№ вып. 1907	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	197[illegible]
		Т2				2	Н.182/92	

ИСТОРІЯ
АРХИТЕКТУРЫ.

XIII.

ХРИСТІАНСКОЕ ОБНОВЛЕНІЕ АНТИЧНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

ЛАТИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА; АРХИТЕКТУРА ХРИСТІАНСКИХЪ НАРОДОВЪ ВОСТОКА.

Мы достигли того момента, когда христіанство отмѣтило своей печатью архитектуры древняго міра.

Христіанскія архитектуры дѣлятся нами на двѣ группы:

1,—Архитектуры латинская, византійская и армянская, которыя находятся въ ближайшемъ родствѣ съ античнымъ искусствомъ, являясь его непосредственнымъ отпрыскомъ;

2,—Архитектуры романскія и такъ называемыя, въ силу принятаго обыкновенія, готическія, создавшіяся послѣ переворота, вызваннаго нашествіями варваровъ и нарушившаго преемственность традицій.

Между этими двумя группами помѣщаются и хронологически и по своему происхожденію мусульманскія архитектуры, истинныя сестры архитектуръ христіанскаго Востока, происшедшія, подобно послѣднимъ, изъ общаго источника азіатскихъ искусствъ—изъ Персіи.

ПЕРВЫЯ ПРОЯВЛЕНІЯ ХРИТСІАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Исторія архитектуры у первыхъ христіанскихъ народовъ выражается въ попыткахъ, направленныхъ къ тому, чтобы приспособить къ требованіямъ новой религіи типы зданій, заимствованные изъ гражданской жизни древнихъ римлянъ. Въ первые три вѣка, предшествующіе Константину, христіанство не имѣло храмовъ: для религіозныхъ собраній пользовались частными жилищами; единствен

ными памятниками ранней эпохи были покинутыя каменоломни, гдѣ христіане погребали своихъ мучениковъ. Въ этихъ гробницахъ, главнымъ преимуществомъ которыхъ была представляемая ими возможность скрыться отъ взоровъ непосвященныхъ, архитектура играла лишь крайне незначительную роль.

Изъ этого положенія преслѣдуемаго культа христіанство внезапно занимаетъ мѣсто господствующей религіи государства (313 г.). За три вѣка гоненій оно было мало подготовлено къ своему новому положенію, но, по счастью, его потребности были настолько ясны, что не вызывали колебаній при выработкѣ программы религіозныхъ зданій. Христіанство не было религіей однихъ посвященныхъ, и его нуждамъ не отвѣчали тѣсные, замкнутые храмы; призывая безъ различія всю паству на религіозныя торжества, ему были необходимы обширныя помѣщенія, свободныя для доступа всѣхъ членовъ общины: этой программѣ удовлетворялъ планъ гражданской базилики, который и былъ принятъ христіанскими строителями.

Что касается средствъ для ея выполненія, то они одновременно должны были отвѣчать и желанію возможно скорѣе ознаменовать тріумфъ и незначительности тѣхъ доходовъ, которыми располагала имперія, приближаясь къ упадку. Античный способъ возведенія конкретныхъ сводовъ уже не могъ болѣе примѣняться: создавшись въ эпоху, когда римляне достигли вершины своего могущества, онъ существовалъ на всемъ протяженіи императорскаго періода благодаря извѣстной организаціи рабочаго класса и благодаря режиму централизаціи, связующая сила котораго уже начала ослабѣвать. И христіане обратились не къ тому типу сводчатыхъ базиликъ, примѣромъ котораго можетъ служить базилика Максенція, а избрали моделью базилику съ деревяннымъ покрытіемъ: общимъ типомъ ихъ храмовъ были зданія съ деревянной крышей, поддерживаемой рядами аркадъ.

Эпоха формированія христіанской архитектуры совпадаетъ съ первыми нашествіями варваровъ, подъ давленіемъ которыхъ совершается процессъ распаденія Римской имперіи. Едва протекло двадцать лѣтъ послѣ побѣды христіанства, какъ римское государство расчленяется, и на его мѣстѣ создается двѣ имперіи: Западная имперія, которой съ трудомъ удается продлить существованіе въ теченіе полутора вѣковъ, чтобы рушиться въ эпоху великаго переселенія народовъ; и Византійская имперія, просуществовавшая еще десять вѣковъ.

Западная имперія, самое существованіе которой каждый день возбуждало сомнѣнія, ничего не вводитъ новаго: базилики Гонорія

будутъ такія же, какъ базилики Константина, и такія же будутъ базилики, возведенныя въ средніе вѣка на развалинахъ древняго Рима.

Лишь одна Восточная имперія, болѣе защищенная отъ нашествій и пользовавшаяся сравнительнымъ благосостояніемъ, обладаетъ необходимыми средствами, чтобы приступить къ созданію новой архитектурной школы. Прогрессъ исходитъ изъ азіатскихъ или греческихъ провинцій; онѣ создаютъ всю систему сводчатой конструкціи, которая не нуждается въ массѣ матеріаловъ и не требуетъ такой затраты рабочей силы, какъ это было необходимо для конкретной системы предыдущаго періода; онѣ принимаютъ форму свода, почти чуждую искусству Римской имперіи,—куполъ на парусахъ,—и, наконецъ, главнымъ образомъ разрабатываютъ и возводятъ въ систему пріемы кладки безъ помощи кружалъ.

Но не существуетъ ни одного нововведенія, которое не имѣло бы связи съ прошлымъ,—и эта христіанская архитектура Востока черпаетъ свои принципы изъ древнѣйшихъ традицій Азіи, а связь между нею и тѣми архитектурными школами, откуда она беретъ начало, устанавливаетъ восточная вѣтвь римскаго искусства.

Изслѣдуя памятники Римской имперіи, мы видѣли, что искусство на всемъ ея необозримомъ пространствѣ никогда не обладало той однородностью, которую ему слишкомъ охотно приписываютъ: римское единство касалось только области управленія.

Подъ этимъ внѣшнимъ единствомъ какъ учрежденія и какъ самый языкъ, такъ и пріемы искусства носили различный, отъ одной провинціи къ другой, характеръ; и эти разновидности учрежденій, языка и архитектуры группировались въ двѣ большія школы, отвѣчавшія дѣленію имперіи на греческія и латинскія провинціи, которое существовало всегда и которому распаденіе римскаго государства на двѣ имперіи, въ общемъ, давало лишь санкцію закона.

Въ моментъ великаго переселенія народовъ, Западная имперія рушится, и вмѣстѣ съ нею угасаетъ западное искусство; этой участи избѣгла лишь Византійская имперія, и ей удается поддержать свои собственныя архитектурныя традиціи и не только сохранить ихъ, но даже, освободившись отъ вліянія Запада, развить ихъ, придать имъ бо́льшую самостоятельность.

Въ то же время наблюдаются слѣдующія явленія: при соприкосновеніи съ сассанидской цивилизаціей, процвѣтающей въ Персіи, сюда проникаютъ восточные пріемы конструкціи; на почвѣ М. Азіи, куда караванная торговля приноситъ произведенія и идеи изъ глубины Азіи, совершается процессъ сліянія римскихъ, греческихъ и

персидскихъ элементовъ; другіе центры азіатской торговли создаются въ сирійской провинціи, затѣмъ въ Арменіи, гдѣ непосредственно оказываетъ вліяніе сассанидское искусство, и, наконецъ, и притомъ главнымъ образомъ, въ Константинополѣ, сдѣлавшемся центромъ тогдашняго міра.

Повсюду проникаютъ и акклиматизируются персидскіе принципы конструкціи безъ кружалъ; и изъ ея пріемовъ, измѣнившихся согласно средствамъ и мѣстнымъ традиціямъ, зарождаются архитектурныя школы, главную особенность которыхъ составляетъ куполъ, и высшимъ созданіемъ которыхъ является св.-Софія въ Константинополѣ.

Существовало мнѣніе, что византійское искусство впервые проявилось въ св.-Софіи Константинопольской, ранѣе же христіанская архитектура Греческой имперіи якобы сливалась съ латинской архитектурой, типъ которой представляетъ базилика съ деревяннымъ покрытіемъ. Въ дѣйствительности же отъ базилики съ крышей совершается медленный процессъ перехода къ храму, покрытому куполомъ; и далѣе намъ предстоитъ прослѣдить этотъ долгій путь, изслѣдовать попытки, которыми отмѣчаются главнѣйшіе промежуточные пункты, и описать многочисленныя рѣшенія, гдѣ выразилось общее усиліе въ различныхъ областяхъ христіанскаго Востока.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ.

I.—СТРОИТЕЛЬНЫЕ ПРІЕМЫ НА ЛАТИНСКОМЪ ЗАПАДѢ.

На Западѣ возводятся почти исключительно базилики, элементы которыхъ ограничиваются стѣнами, аркадами и крышами.

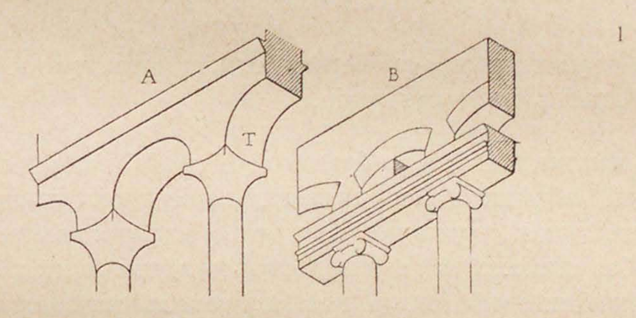
Стѣна.—При ихъ незначительной толщинѣ стѣны уже нельзя было бы возводить простымъ способомъ—изъ перемежающихся слоевъ камня и раствора: такія конкретныя сооруженія своей прочностью обязаны лишь ихъ массивности. И римляне, даже въ лучшія эпохи, остерегались примѣнять этотъ способъ въ частныхъ постройкахъ, съ ихъ тонкими стѣнами: въ Помпеѣ нами была указана кладка изъ грубо обдѣланнаго бутоваго камня на толстомъ слоѣ раствора, и на извѣстныхъ промежуткахъ она выравнивалась рядами изъ большихъ кирпичей; именно послѣдній родъ конструкціи дѣлается обычнымъ на Западѣ въ эпоху базиликъ.

Аркада на колоннахъ.—Офиціальная римская архитектура не пользовалась аркадами, покоящимися непосредственно на колоннахъ: римская аркада опирается на импосты прямоугольныхъ опоръ,

колонна же (т. I, стр. 484) несетъ исключительно декоративную роль. Лишь въ Помпеѣ можно указать на одинъ изолированный случай, гдѣ аркада опирается на колонны, и также въ Галліи имѣется нѣсколько колоннъ, разсчитанныхъ, видимо, на то, чтобы служить опорами аркадъ (т. I, стр. 446 и 609); первое же примѣненіе аркады на колоннахъ находится въ Спалато и относится ко временамъ Діоклетіана.

Начиная же съ эпохи базиликъ этотъ пріемъ распространяется и входитъ во всеобщее употребленіе:

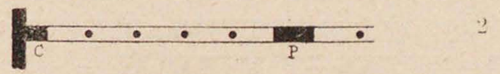
Въ базиликахъ (рис. 1) пяты аркадъ всегда покоятся на абакахъ капителей (T).



Когда колоннада имѣетъ видъ (B) архитравной конструкціи, то арки существуютъ въ роли разгрузной системы, и антаблеманъ, помѣщающійся между аркой и колонной, приноситъ значительную пользу, какъ связь, уничтожающая дѣйствіе распора.

Иногда антаблеманъ замѣняютъ рядами балокъ, и эти деревянныя связи оставляютъ незамаскированными.

Иногда колоннаду прерываютъ устоями такого вида, какъ P на рис. 2.

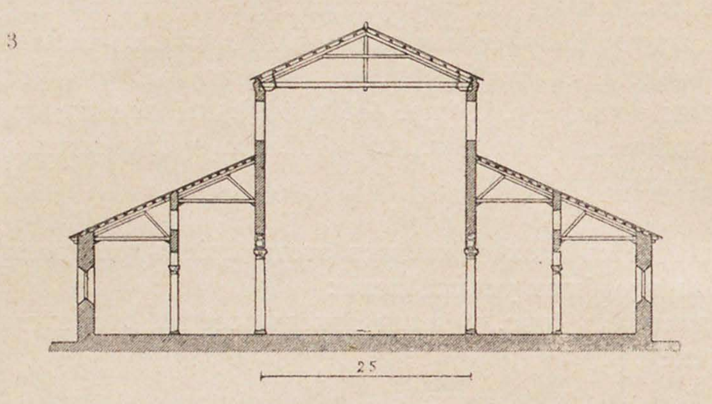


Во всякомъ случаѣ обращаютъ вниманіе на уничтоженіе распора, для чего ряды аркадъ заканчиваютъ эперонами C и, слѣдуя античному пріему, помѣщаютъ ихъ всегда внутри зданія.

Своды абсидъ и покрытіе нефовъ.—Въ базиликѣ единственная сводчатая часть—абсида, и неизмѣнно она покрывается полукуполомъ, который не требуетъ кружалъ.

Въ т. I (стр. 461) были описаны фермы въ базиликѣ с.-Паоло-фуори-ле-Мура, гдѣ выразились традиціи римскаго плотничнаго искусства; рис. 3 показываетъ ихъ примѣненіе къ базиликѣ:

На боковыхъ нефахъ крыша односкатная; на главныхъ же не-



фахъ она двухскатная, и фермы ея имѣютъ ту особенность, что связь работаетъ на растяженіе.

Въ базиликѣ с.-Паоло-фуори-ле-Мура было указано отсутствіе деревянной обрѣшетки и существованіе вдоль конька легкой каменной стѣночки, служащей преградой распространенію пожара. Въ другихъ базиликахъ мѣры предосторожности были разработаны еще полнѣе: въ базиликѣ с-та Прасседе черезъ каждыя три фермы находятся арки, тимпаны которыхъ несутъ обрѣшетку; и эти арки, которыя позднѣе встрѣтятся въ базиликѣ санъ-Миніато-аль-Монте, въ соборѣ Модены и др., первоначально имѣли тимпаны, возвышавшіеся поверхъ крыши (т. I, стр. 462, рис. 17).

II.—ВИЗАНТІЙСКІЕ СТРОИТЕЛЬНЫЕ ПРІЕМЫ.

Стѣны византійскихъ зданій отличаются отъ стѣнъ въ западной архитектурѣ одной особенностью, которая переноситъ насъ къ древнѣйшему періоду архитектуры,—а именно: въ большей части ихъ, какъ и въ микенскихъ стѣнахъ (т. I, стр. 199), заложены продольныя и поперечныя связи.

Каменныя стѣны сложены на растворѣ изъ извести и песка, къ которому обыкновенно прибавлена толченая черепица; и въ то время, какъ на Западѣ сводчатая конструкція перестаетъ примѣняться, она продолжаетъ господствовать въ Греческой имперіи.

Такъ же, какъ и римляне, византійцы въ принципѣ не допускаютъ совмѣщенія деревянной крыши и свода: сводъ составляетъ покрытіе зданія, и черепица укладывается непосредственно на него. Лишь какъ исключенія, можно указать нѣсколько легкихъ сводовъ (св.-Виталій и баптистерій въ Равеннѣ), защищенныхъ кры-

шей; вообще же византійскій сводъ представляетъ каменную чашу (скорлупу), поверхъ которой, на смазкѣ и забуткѣ, укрѣпляются черепицы.

ВИЗАНТІЙСКІЕ СВОДЫ.

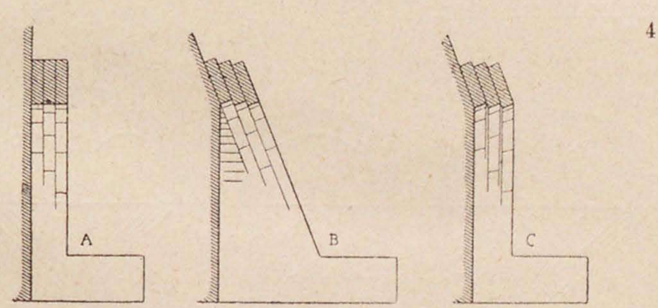
Византійскіе своды, какъ и персидскіе, исполнялись, насколько то было возможно, безъ помощи вспомогательныхъ сооруженій; армянская же и сирійская школы, которыя почти исключительно пользуются камнемъ, принуждены довольствоваться преимуществами конструкціи безъ кружалъ лишь въ одномъ случаѣ—въ примѣненіи къ куполамъ.

Но византійская школа, въ узкомъ смыслѣ этого слова, которая систематически пользуется кирпичомъ, возводитъ свои своды непосредственно надъ пролетами, и въ число античныхъ персидскихъ сводовъ она вводитъ въ употребленіе новые типы, а именно:

1, —Крестовый сводъ, который персами никогда не употреблялся;

2,—Куполъ на парусахъ въ формѣ сферическаго треугольника, вмѣсто купола на коническихъ парусахъ, единственнаго, извѣстнаго у персовъ (т. I, стр. 110).

a.—Коробчатый сводъ безъ кружалъ.—Въ отношеніи обычной структуры византійскіе коробчатые своды вполнѣ походятъ на персидскіе своды этой формы (т. I, стр. 108); діаграммы на рис. 4 помогутъ напомнить пріемы кладки.



Первый отрѣзокъ получается при помощи раствора, которымъ кирпичи удерживаются на мѣстѣ, приложенными къ щековой стѣнѣ.

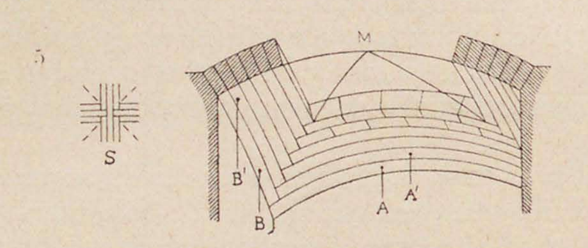
Слѣдующіе затѣмъ отрѣзки идутъ одинъ за другимъ, какъ бы постепенными наслоеніями.

Разрѣзъ А относится къ тому случаю, когда сводъ выложенъ плоскими и вертикальными отрѣзками;

Разрѣзъ В—когда, чтобы увеличить устойчивость кирпичей, отрѣзкамъ даютъ наклонъ;

Разрѣзъ С—когда отрѣзкамъ даютъ коническую форму.

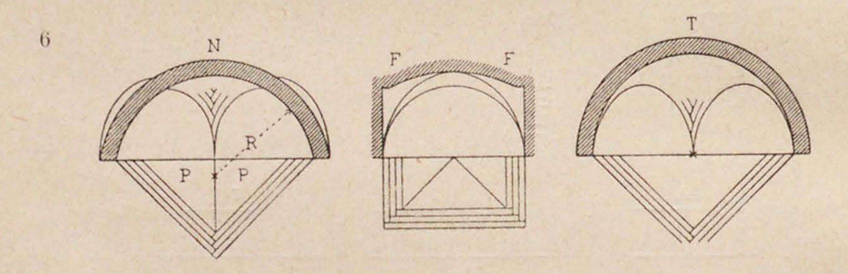
б.—Крестовые своды, выложенные отрѣзками.—Для крестовыхъ сводовъ византійцы пользуются кладкой изъ коническихъ отрѣзковъ (деталь С), и рис. 5 показываетъ способъ ея примѣненія.



Отрѣзки исполняются въ томъ порядкѣ, какъ они отмѣчены буквами на рисункѣ (A, B, A′, B′), и кладка ведется съ перевязью рядовъ.

Перспективный рисунокъ M показываетъ сводъ незаконченнымъ—въ тотъ моментъ, когда выложено лишь нѣсколько крайнихъ отрѣзковъ; деталь S указываетъ расположеніе кирпичей въ замкѣ.

При описанномъ методѣ нельзя и предположить, что сводъ получается пересѣченіемъ двухъ цилиндрическихъ коробчатыхъ сводовъ: такъ, чтобы въ значительной степени облегчить описываніе кривыхъ въ пространствѣ и въ то же время достигнуть бóльшаго подъема свода, византійцы часто примѣняютъ способъ образованія свода, указанный на рис. 6, N:



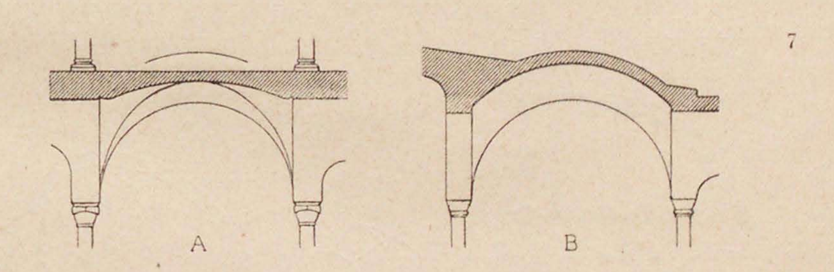
Начальныя данныя свода: планъ (квадратный или прямоугольный) и подъемъ свода (стрѣлка). Чтобы имѣть возможность описывать непосредственно въ пространствѣ съ помощью одной воробы (бечевы) всѣ кривыя, необходимо всѣмъ вертикальнымъ швамъ дать правильную дуговую форму: діагональная арка представляетъ часть окружности, радіусъ которой, R, опредѣляется данной высотой, а четыре лотка свода, P, являются плоскостями вращенія.

Изъ этого способа построенія вытекаетъ вспарушенный сводъ профиль котораго—кривая EF—поражаетъ на первый взглядъ странностью своей формы: всѣ крестовые своды въ св.-Софіи имѣютъ и это вспарушеніе и эту точку F, изгиба профиля.

в.—Парусные своды, выложенные отрѣзками.—Представимъ себѣ, что вспарушенность свода N постепенно возрастаетъ; въ тотъ моментъ, когда подъемъ свода въ замкѣ достигаетъ полудіагонали прямоугольника въ планѣ, то изгибъ F исчезаетъ, и четыре лотка, только что раздѣленные острыми ребрами, теперь сливаются въ одну строго сферическую поверхность; отсюда вытекаетъ, что парусный сводъ T является одной изъ разновидностей византійскаго крестоваго свода.

Такимъ образомъ мы видимъ, что въ употребленіе входитъ, какъ одинъ изъ варіантовъ крестоваго свода, который никогда не примѣнялся у персовъ, другой типъ, чуждый персидскому искусству,—парусный сводъ: сводъ на парусахъ въ формѣ сферическаго треугольника составляетъ одну изъ существенныхъ особенностей византійскаго искусства; персы же какъ въ древности, такъ и теперь не примѣняли иныхъ сводовъ, кромѣ коробчатыхъ и купольныхъ на коническихъ парусахъ (на тромпахъ).

Одинъ изъ древнѣйшихъ, съ опредѣленной датой, примѣровъ паруснаго свода находится въ тріумфальной аркѣ въ Салоникахъ, которую Kinch въ своемъ изслѣдованіи безъ колебанія относитъ къ эпохѣ Константина.

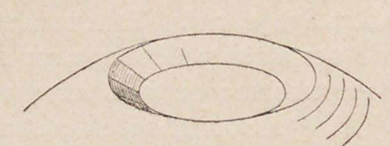


Тѣ основанія, на которыхъ примѣнялся каждый изъ этихъ двухъ типовъ свода, парусный и крестовый, лучше всего можно прослѣдить на боковыхъ галлереяхъ св.-Софіи; здѣсь ясно видно, чѣмъ именно руководились византійцы, останавливаясь на томъ или другомъ изъ нихъ. Боковыя галлереи храма—въ два этажа (рис. 7). Въ первомъ этажѣ, A, чтобы избѣжать увеличенія общей высоты храма, необходимо было примѣнить болѣе плоскіе своды, и, дѣйствительно, первый этажъ перекрытъ крестовыми сводами; въ верхнемъ же этажѣ

галлереи, В, гдѣ ничто не мѣшаетъ подъему сводовъ, примѣнены парусные своды.

г.—*Сферическіе своды, выложенные кольцами.*— На ряду съ только что описанной структурой отрѣзками, византійцы примѣняли къ сферическому своду на парусахъ кладку кольцевыми рядами (рис. 8); въ этомъ случаѣ каждый рядъ имѣетъ видъ отрѣзка опрокинутаго конуса съ вертикальною осью.

8



Ясно, что исполненіе безъ кружалъ этихъ коническихъ колецъ будетъ тѣмъ легче, чѣмъ:

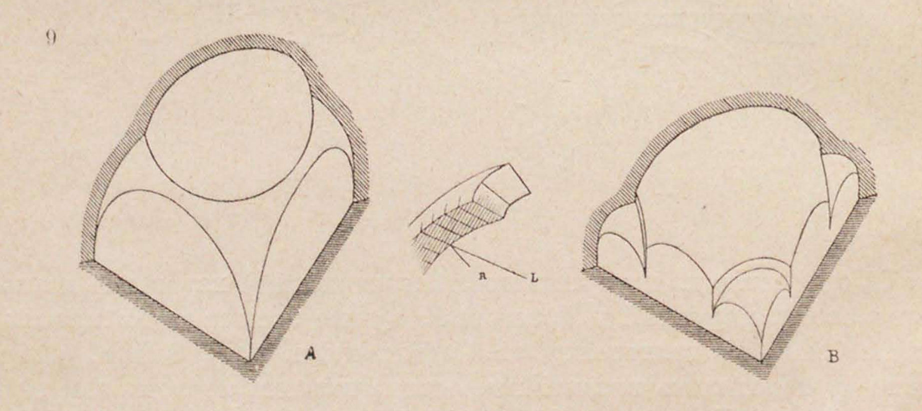
1,—Меньше будетъ наклонъ образующихъ къ горизонтальной линіи;

2,—Чѣмъ бо́льшую вогнутость будетъ имѣть сферическая поверхность, къ которой примѣненъ этотъ способъ, т.-е. чѣмъ короче будетъ радіусъ.

Чтобы уменьшить въ коническихъ кольцахъ наклонъ образующихъ, византійцы рѣшительно порываютъ съ обычнымъ пріемомъ—направлять образующія къ центру кривизны:

Вмѣсто того, чтобы давать этимъ горизонтально-наклоннымъ швамъ радіальное направленіе, R, ихъ ведутъ подъ такимъ наклономъ, какъ, напр., L (рис. 9).

9



Чтобы увеличить кривизну верхней заканчивающей чашки (скуфьи), ей даютъ полусферическую форму (рис. 9, A) и тѣмъ нарушаютъ согласованіе между ней и парусами.

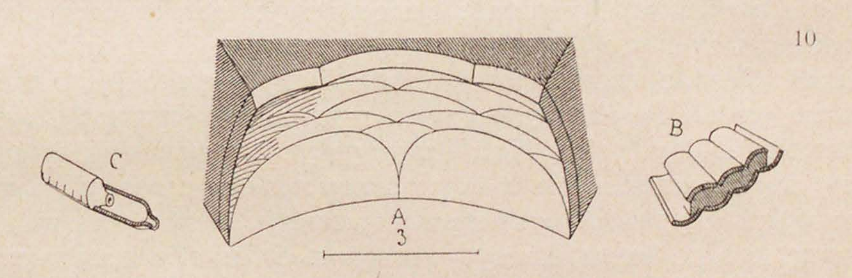
Благодаря такому пріему достигается возможность сдѣлать окна у основанія полусферы А, что не вяжется ни съ формой ни структурой свода, представленнаго на рис. 5.

И даже можно отдѣлить скуфью отъ парусовъ цилиндрическимъ барабаномъ съ окнами,—пріемъ, получившій, дѣйствительно, преобладаніе, начиная съ IX вѣка.

Въ тѣхъ византійскихъ памятникахъ, которыхъ коснется дальнѣйшее изслѣдованіе, намъ встрѣтятся примѣры всѣхъ этихъ разновидностей купола.

д.—*Куполъ на коническихъ парусахъ.*—Наконецъ, около XI вѣка византійцы иногда заимствуютъ у персовъ систему коническихъ парусовъ, занимающихъ менѣе высоты. Но византійскіе коническіе паруса, расположенные въ четырехъ углахъ купола, не имѣютъ ничего общаго съ персидскими, кромѣ основного принципа: они представляютъ не что иное, какъ небольшіе парусные своды (сводъ типа Т, рис. 6), разрѣзанные по діагонали; рис. 9, В, позволяетъ точнѣе судить объ ихъ видѣ.

е.—*Особые виды куполовъ.*—Помимо уже указанныхъ, обычныхъ пріемовъ кладки, существуетъ нѣсколько мѣстныхъ пріемовъ конструкціи сферическихъ сводовъ (рис. 10):



А,—Сводъ состоитъ изъ цѣлаго ряда арочекъ, подымающихся этажами (чешуйчатый сводъ); такъ былъ исполненъ въ IV вѣкѣ куполъ верхняго зала въ гробницѣ Діоклетіана (Спалато).

В (Аѳонъ),—Ряды кирпичей замѣнены рядами желобчатыхъ черепицъ, которыя какъ бы сцѣплены одна съ другой; каждая группа изъ двухъ рядовъ образуетъ неразрывную цѣпь, и куполъ не развиваетъ распора.

С (баптистерій и св.-Виталій въ Равеннѣ),—Куполъ исполненъ изъ глиняныхъ продолговатыхъ сосудовъ, вложенныхъ концами одинъ въ другой и описывающихъ отъ основанія свода до его вершины непрерывную спираль; этотъ сводъ помимо своей легкости предста-

вляетъ тѣ преимущества, что, подобно предыдущему, обладаетъ сцѣпленіемъ и не развиваетъ распора. Сосуды той же формы, но употребленные, какъ въ обычномъ сводѣ, т.-е. клиньями, примѣнялись уже въ римской архитектурѣ Африки (т. I, стр. 457).

Существенную особенность этихъ различныхъ сводовъ составляетъ то, что они разсчитаны на возведеніе безъ помощи кружалъ. Если же въ рѣдкихъ случаяхъ кружала и примѣнялись въ кладкѣ сводовъ, то лишь въ тѣхъ провинціяхъ Византійской имперіи, которыя богаты строевымъ лѣсомъ. Крипта въ гробницѣ Діоклетіана (Спалато) еще сохранила отпечатки тѣхъ кружалъ, которыя послужили формой для покрывающаго ее свода. На Аѳонѣ встрѣчается нѣсколько случаевъ коробчатыхъ сводовъ, сложенныхъ по кружаламъ, а также крестовыхъ сводовъ изъ кирпича, исполненныхъ клинчатой кладкой; но въ послѣднемъ случаѣ кладка кирпичей вдоль стрѣлокъ представляется настолько же неудачной и сложной, насколько естественно и просто было бы исполнить ее при системѣ отрѣзками.

Что касается конкретныхъ (искусственно-монолитныхъ) сводовъ, которыми пользовались римляне, то они выходятъ совершенно изъ употребленія.

Между римскими и византійскими сводами имѣется коренное различіе въ самомъ принципѣ: существенную особенность первыхъ составляетъ то, что они исполнялись литьемъ, византійскіе же—кладкой. Первые своды представляютъ искуственные монолиты изъ мелкаго камня, вторые же сложены правильной кладкой, иногда съ облицовкой, иногда безъ нея; одни требуютъ основного ядра — кружалъ, другіе исполняются по кружаламъ лишь въ совершенно исключительныхъ случаяхъ и отвѣчаютъ стремленію восточныхъ народовъ, никогда ихъ не покидавшему, — возводить своды непосредственно въ пространствѣ, безъ кружалъ. Именно здѣсь лежитъ коренное отличіе византійскихъ методовъ отъ римскихъ, что и приближаетъ первые къ азіатскимъ традиціямъ Персіи.

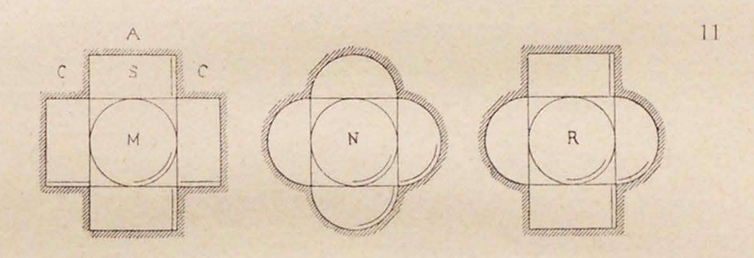
УКРѢПЛЕНІЕ СВОДОВЪ И СИСТЕМЫ РАВНОВѢСІЯ ВЪ ПЛАНАХЪ.

Органы, служащіе для укрѣпленія сводовъ, въ византійской архитектурѣ представляютъ тотъ же характеръ, который былъ ранѣе отмѣченъ въ персидской и римской архитектурахъ (т. I, стр. 111 и 458), т.-е. характеръ внутреннихъ органовъ; употребленіе же

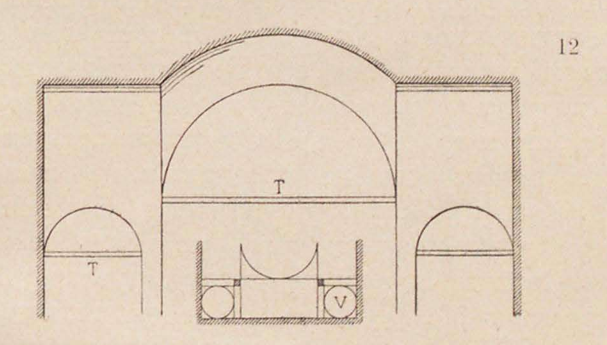
внѣшнихъ контрфорсовъ широко распространяется лишь въ готическую эпоху.

Какъ и римскіе строители, византійцы насколько возможно стараются использовать для укрѣпленія сводовъ тѣ же внутреннія стѣны, которыя являются необходимыми въ самой композиціи зданія; избѣгать такихъ массъ, которыя служили бы исключительно для укрѣпленія сводовъ, и переносить ихъ внутрь зданія — вотъ двѣ господствующія идеи византійской архитектуры.

Византійскіе своды имѣютъ преимущественно сферическую форму, и потому силы распора дѣйствуютъ по всему периметру; слѣдовательно, необходимо, чтобы сводъ былъ укрѣпленъ со всѣхъ четырехъ сторонъ, что и достигается византійцами при помощи той или другой изъ комбинацій, представленныхъ на рис. 11:



Они примѣняютъ или ниши (планъ N), или подпружныя арки (планъ M), или же сочетаютъ обѣ системы (планъ R). При употребленіи подпружныхъ арокъ они обращаютъ крайнее вниманіе на то, чтобы наружныя стѣны (A) были отнесены къ внѣшней линіи зданія и этимъ путемъ включить пилоны C внутрь зданія, что позволяетъ использовать всю свободную между ними площадь (S). Часто они облегчаютъ угловые массивы C такъ, какъ это указано на рис. 12.



Пріемъ M находится въ св.-Софіи въ Салоникахъ; св.-Софія Константинопольская представляетъ въ гигантскомъ масштабѣ примѣненіе комбинаціи R (рис. 11).

Кромѣ того, лишь въ очень рѣдкихъ памятникахъ не встрѣчается такихъ связей, какъ показанныя на рис. 12 (T), которыя приходятъ на помощь пилонамъ, чтобы противодѣйствовать распору сводовъ. Въ то же время эти связи служили защитой противъ землетрясеній, столь частыхъ въ странахъ Востока. Въ св.-Софіи нашли достаточнымъ воспользоваться связями лишь до тѣхъ поръ, пока своды не были загружены, и затѣмъ ихъ вырѣзали; но опытъ, повидимому, доказалъ, что такая операція влечетъ за собой опасность, и почти всѣ зданія позднѣйшаго времени сохранили ихъ связи.

III. — КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ ВЪ СИРІЙСКОЙ, АРМЯНСКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ШКОЛАХЪ.

Сирійская и армянская школы характеризуются тѣмъ, что пользуются почти исключительно камнемъ: различіе въ матеріалахъ должно было повлечь и замѣтное различіе въ строительныхъ методахъ.

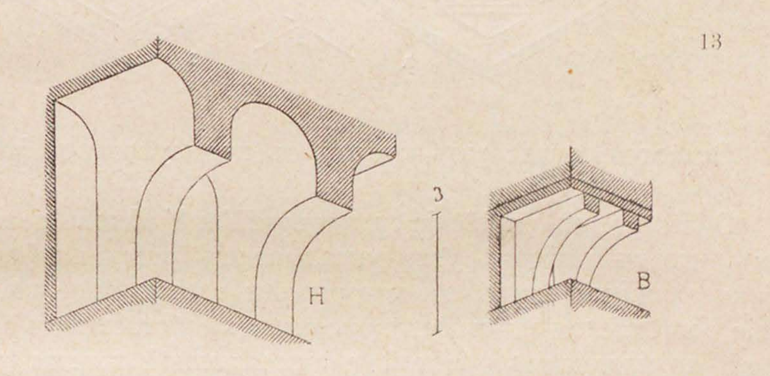
Обитатели скалистой страны, сирійцы уже въ глубокой древности строили изъ тесаныхъ камней, положенныхъ на слоѣ раствора (т. I, стр. 528), и этотъ способъ конструкціи, честь созданія котораго, быть можетъ, принадлежитъ имъ, былъ единственнымъ, примѣнявшимся въ ихъ архитектурѣ. Въ Арменіи же, гдѣ рѣдко встрѣчаются известняки, каменная кладка безъ раствора продолжаетъ примѣняться и въ средніе вѣка.

Что касается сводовъ, то византійскіе пріемы ихъ кладки необходимо требуютъ употребленія кирпича, такъ какъ лишь изъ него возможно было возводить отрѣзками, безъ помощи кружалъ, коробчатые и крестовые своды. Кирпичъ, которымъ при отсутствіи камня приходилось довольствоваться въ Константинополѣ, сдѣлался настолько обычнымъ матеріаломъ, что византійцамъ, въ силу привычки къ выработавшимся изъ него пріемамъ, случалось прибѣгать къ кирпичу даже въ такихъ богатыхъ строительнымъ камнемъ областяхъ, какъ, напр., Мира въ Ликіи. Но такое примѣненіе кирпича, хотя бы и вопреки мѣстнымъ условіямъ, не могло составлять общаго явленія, и въ Сиріи и Арменіи строители вынуждены были обратиться къ камню; и такъ какъ въ сводахъ камни большихъ размѣровъ нельзя удержать при помощи одного раствора даже и временно, то почти неизбѣжно приходилось прибѣгнуть къ кружаламъ; изъ дальнѣйшаго видно, что по крайней мѣрѣ стремились уменьшить издержки на нихъ:

а.—СИРІЙСКІЕ СВОДЫ.

Покрытіе плитами по аркадамъ.—По поводу римскихъ сооруженій въ Сиріи, мы уже видѣли, съ какимъ искусствомъ сирійскіе строители достигли того, чтобы систему кружалъ всего зданія ограничить одной лишь фермой, на которой послѣдовательно возводили ряды параллельныхъ арокъ; эти арки (рис. 13, В) несутъ тимпаны, а послѣдніе—покрытіе плитами. Описанная система конструкціи примѣнялась и въ продолженіе всего существованія Византійской имперіи съ тѣмъ лишь измѣненіемъ, что вмѣсто плитъ употреблялись террасы на деревянномъ накатѣ; и даже въ наше время еще такъ строятъ въ Дамаскѣ, Іерусалимѣ и Бейрутѣ.

Своды на аркадахъ.—Замѣнивъ террасу или плафонъ изъ плитъ рядами сводовъ, вы получите тотъ типъ (рис. 13, Н) расчлененнаго



свода, существованіе котораго указалъ Dieulafoy въ Персіи эпохи Сассанидовъ (т. I, стр. 112), и примѣненіе котораго въ Сиріи встрѣчается часто уже съ начала нашей эры. Примѣръ на рис. 13, Н, заимствованъ изъ Іерусалима (въ основаніяхъ платформы, такъ наз., Харамъ-эль-Шерифъ).

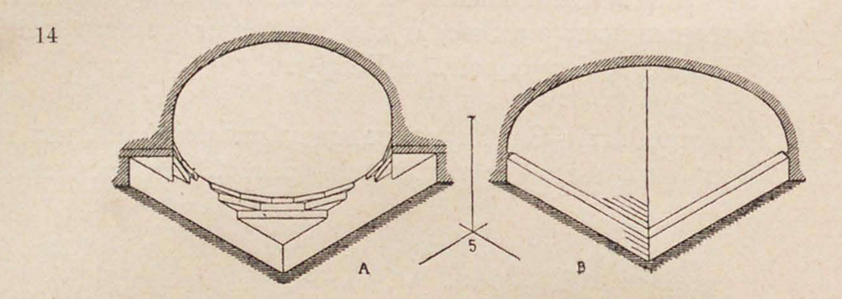
Данный пріемъ позволялъ перекрывать сводами длинныя галлереи и освѣщать ихъ, избѣгая въ то же время затрудненій, представляемыхъ кладкой крестовыхъ сводовъ.

Сомкнутый сводъ и куполъ на квадратномъ планѣ.— Если способъ расчленять сводчатое покрытіе на ряды небольшихъ сводовъ представляетъ прекрасное рѣшеніе задачи для длинныхъ галлерей, то, наоборотъ, его трудно примѣнить къ квадратнымъ планамъ; для даннаго случая наиболѣе отвѣчалъ бы сводъ на парусахъ, но сирійскіе строители долго колебались воспользоваться имъ. Въ одномъ сирійскомъ памятникѣ IV вѣка—преторій въ Мусмійе—мы находимъ попытку воспользоваться сомкнутымъ сводомъ изъ бутоваго камня; этимъ путемъ избѣжали парусовъ, но зато были необходимы кру-

жала, что представляетъ серьезное затрудненіе въ странѣ, не имѣющей строевого лѣса.

Естественно, что рѣшеніе задачи, принятое въ Мусмійе, не нашло дальнѣйшихъ примѣненій, а обратились къ куполу, который обладаетъ тѣмъ преимуществомъ, что не требуетъ какихъ-либо вспомогательныхъ сооруженій; и, чтобы облегчить кладку, профиль его дѣлали даже выше того, какой онъ имѣетъ въ персидской архитектурѣ (Эзра и др.).

14



Остается согласовать куполъ съ прямоугольной формой стѣнъ.

Обыкновенно сирійскіе строители IV и V вѣковъ довольствуются тѣмъ, что въ каждомъ углу укладываютъ ряды плафонирующихъ, свѣшивающихся плитъ, на которыхъ и возводится куполъ; согласованіе достигается здѣсь не парусами, въ собственномъ смыслѣ этого слова, но надвигомъ простой горизонтальной кладки (рис. 14, А— Латакійе).

Уже въ римскую эпоху въ Сиріи пытались изъ камня подражать парусамъ (напримѣръ, въ Джерашѣ—т. I, стр. 450); строители временъ Юстиніана возвращаются вновь къ этой идеѣ: въ Іерусалимѣ галлереи, ведущія на платформу Харама, покрыты сводами совершенно того же типа, какъ купола въ Джерашѣ.

Каменные крестовые своды.— Принужденные свойствами матеріала отказаться отъ преимуществъ, представляемыхъ сводами, возводимыми безъ кружалъ, сирійцы византійской эпохи, повидимому, широко пользовались крестовымъ сводомъ изъ нетесанаго камня, хотя это и трудно прослѣдить по развалинамъ, но свидѣтельствомъ чего могутъ служить сохранившіяся традиціи.

Въ I томѣ (стр. 450) былъ описанъ крестовый сводъ изъ тесанаго камня, стрѣлка котораго исполнена способомъ „en besace"; этотъ-то сводъ и господствуетъ въ средніе вѣка во всей архитектурѣ Сиріи, но его возводили не изъ тесанаго камня и насухо, а зъ нетесанаго и на растворѣ.

Окончательно этотъ сводъ былъ усвоенъ, повидимому, въ эпоху отъ VII до XI вѣка. Въ конструкціяхъ Юстиніана въ Іерусалимѣ не сохранилось какихъ-либо слѣдовъ крестоваго свода; въ тотъ же моментъ, когда крестоносцы упрочиваются въ Палестинѣ, они нашли, что крестовый сводъ сдѣлался вполнѣ обычнымъ способомъ перекрытія; онъ создался, видимо, въ періодъ матеріальнаго процвѣтанія и вѣротерпимости, которыми отличалось господство халифовъ Дамаска и Багдада.

Такъ или иначе, но въ XII вѣкѣ крестовый сводъ столь прочно укоренился въ привычкахъ сирійцевъ, что крестоносцамъ никогда не удалось замѣнить его нервюрнымъ сводомъ (съ гуртами). На Западѣ уже съ 1120 г. французы стали возводить своды на нервюрахъ, въ Палестинѣ же, во все время ихъ господства, т.-е. до 1180 г. безраздѣльно господствовалъ крестовый сводъ, какъ будто этотъ, уже совершившійся процессъ для нихъ еще не существовалъ.

Очевидно такое явленіе можно объяснить лишь тѣмъ, что въ данномъ случаѣ была сдѣлана уступка мѣстной строительной практикѣ.

И если бы нужно было фактическое доказательство существованія данной системы до появленія крестоносцевъ, то мы указали бы часовню на Голгоѳѣ, которая была включена крестоносцами въ большой храмъ св. гроба Господня и которая восходитъ, по меньшей мѣрѣ, къ реставраціямъ, исполненнымъ около 1010 г. послѣ опустошеній, произведенныхъ халифомъ Гакимомъ.

Стрѣльчатые арки и своды въ Сиріи.—Стрѣльчатая форма арокъ, которая византійской, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, школой никогда не примѣнялась, восходитъ въ Сиріи ко временамъ римлянъ (т. I, стр. 446); въ обычную практику она входитъ около XI вѣка.

Въ Іерусалимѣ, въ тѣхъ частяхъ ротонды Эль-Сахра, которыя относятся къ XI вѣку, арки полуциркульной формы.

Въ XII вѣкѣ, когда крестоносцы усвоиваютъ крестовый сирійскій сводъ, то вмѣстѣ съ тѣмъ они исключительно пользуются и стрѣльчатой формой,—настолько прочно она вошла въ мѣстныя привычки, тогда какъ ихъ современники на Западѣ еще придерживаются полуциркульной формы.

Сирійскіе стрѣльчатые арки и своды описываются лишь изъ двухъ центровъ, двумя дугами равнаго діаметра.

Въ статическомъ отношеніи они представляютъ то преимущество, что даютъ меньшій распоръ сравнительно съ полуциркульнымъ сводомъ; сверхъ того, они менѣе обременяютъ кружала и могутъ исполняться съ меньшими затратами на вспомогательныя сооруженія.

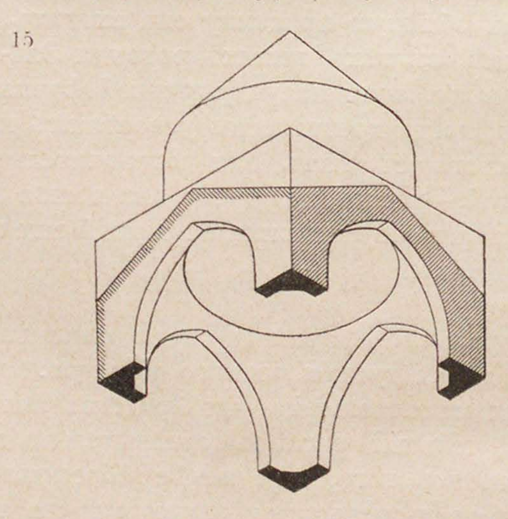
Стрѣльчатая форма распространяется прежде всего въ областяхъ, находившихся подъ вліяніемъ Персіи, но гдѣ, вмѣсто кирпича, пользовались камнемъ.

Сооружая изъ камня, сирійцы стремятся воспользоваться тѣми выгодами въ отношеніи устойчивости, которыя представляютъ своды высокаго подъема; но, чтобы воспроизвести въ камнѣ кривую персидскихъ сводовъ, имъ пришлось бы мѣнять форму камней при каждомъ измѣненіи радіуса; замѣнивъ же овальную форму стрѣльчатой, этимъ путемъ устраняется указанное осложненіе: въ аркахъ, описанныхъ изъ одного центра, однимъ радіусомъ, всѣ клинья свода можно вытесать по одному шаблону.

Такимъ образомъ сирійская стрѣльчатая форма арокъ и сводовъ является какъ бы эквивалентомъ овальныхъ высокихъ сводовъ Персіи, или, другими словами, здѣсь персидская арка приспособлена къ особенностямъ каменной конструкціи. Все вышеизложенное объясняетъ и азіатское происхожденіе стрѣльчатой формы и ея употребленіе въ тѣхъ областяхъ, гдѣ, какъ строительнымъ матеріаломъ, пользуются камнемъ.

б.—АРМЯНСКІЕ СВОДЫ.

Стрѣльчатые своды въ Арменіи.—Если стрѣльчатая форма изъ двухъ центровъ представляетъ естественную форму для высокихъ каменныхъ арокъ, то именно въ Арменіи она была какъ нельзя болѣе умѣстна; дѣйствительно, она и была здѣсь усвоена и, очень вѣроятно, въ то же время, какъ вошла въ обычную практику въ Сиріи; появленіе ея относится къ эпохѣ собора въ Ани (около 1010 г.), до того же времени армянскія арки были или полуциркульной или подковной формы (Дигуръ, Узунларъ, Кутаисъ и пр.).



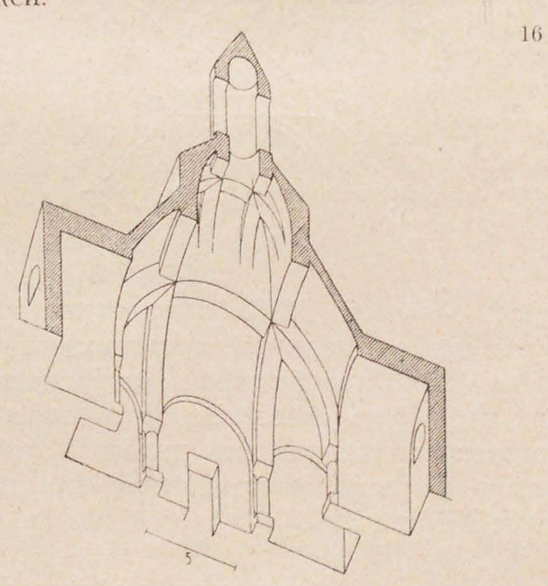
Коническій куполъ. — Армянскій куполъ (рис. 15) имѣетъ видъ конуса, покоящагося на цилиндрическомъ барабанѣ и далѣе—на па-

русахъ. Обыкновенно паруса византійскаго типа, въ формѣ сферическаго треугольника, что свидѣтельствуетъ о той связи съ Константинополемъ, которая дѣлаетъ изъ армянской архитектуры смѣшанное искусство—полуперсидское, полувизантійское.

Что же касается столь характерной формы, то она оправдывается, какъ и стрѣльчатая форма арокъ, преимуществами ея для каменной кладки. Если сферическій куполъ легко исполнить изъ кирпича, то, наоборотъ, кладка его изъ камня влечетъ за собой серьезныя затрудненія, вслѣдствіе сложной разрѣзки камней, и, кромѣ того, она требуетъ въ верхней части кружалъ. Преимущество конической формы состоитъ прежде всего въ упрощеніи разрѣзки и, затѣмъ, главнымъ образомъ въ томъ, что позволяетъ строить безъ кружалъ; когда конусъ имѣетъ сравнительно высокую форму, то для удержанія свѣшивающихся камней достаточно тренія, и кладка купола вызываетъ не болѣе затрудненій, чѣмъ вертикальныхъ стѣнъ.

Этотъ, крайне удачный профиль имѣютъ армянскіе купола, возведенные отъ IX до XI вѣка. Изъ Арменіи, распространившись за предѣлы Кавказа, описанный типъ купола перейдетъ въ руки сельджуковъ; и въ силу одной изъ тѣхъ погрѣшностей, которыми отмѣчаются искусства второй руки, сельджуки будутъ воспроизводить его изъ кирпича на всемъ протяженіи подчиненной имъ области, отъ Коніи до Никеи.

16



Нервюрный сводъ.—Отмѣтимъ также употребленіе свода изъ отдѣльныхъ лотковъ, сложенныхъ на сѣти нервюръ (гуртовъ); примѣръ такого свода на рис. 16, заимствованный изъ армянской часовни

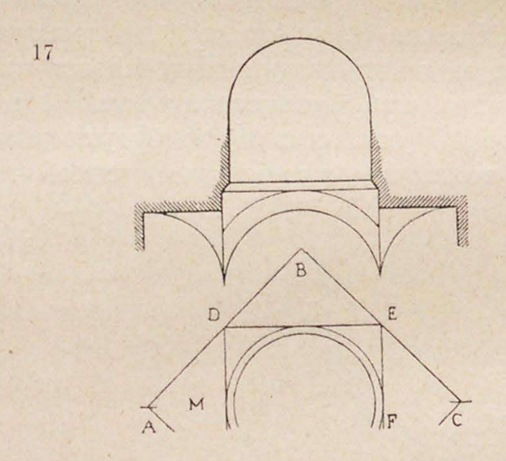
въ Акпатѣ, относится къ X вѣку; онъ исполненъ совершенно въ томъ же духѣ, какъ и сводъ михраба въ Кордовѣ: очевидно, и тотъ и другой имѣютъ связь съ какой-либо общей моделью.

в.—СВОДЫ СЛАВЯНСКОЙ ШКОЛЫ.

Этотъ родъ сводовъ—изъ отдѣльныхъ лотковъ на нервюрахъ, — встрѣчается, но нѣсколько позже, и въ нѣкоторыхъ зданіяхъ дунайскаго бассейна, въ частности—въ Драгомирѣ.

Часто употребляется въ славянской архитектурѣ арка и килевидной формы.

Наконецъ, обычную форму купола на парусахъ представляютъ примѣры его на рис. 17:



Въ квадратъ основанія, ABC.., вписанъ квадратъ DE.., и четыре угла M покрыты сводами подъ 45°, представляющими настоящіе паруса. Паруса въ формѣ коробчатаго свода принадлежатъ спеціально славянской школѣ, но, къ удивленію, этотъ простѣйшій среди другихъ типъ не распространяется внѣ границъ этой какъ бы колоніи византійскаго искусства, и примѣненіе его, какъ обычное, не восходитъ далѣе XIV вѣка.

Наконецъ, иногда барабанъ купола дѣлается ажурнымъ, съ отверстіями, при помощи поднимающихся этажами арокъ, такъ что пяты одного ряда арокъ покоятся на замкахъ арокъ другого ряда; нѣкоторыя изъ церквей Москвы представляютъ примѣры этой изящной структуры.

ФОРМЫ.

Разсматривая памятники византійской архитектуры въ отношеніи формъ, мы найдемъ, что они дѣлятся на двѣ, рѣзко обособленныя группы,—восточную и западную. Также и среди восточныхъ школъ мы откроемъ глубокія различія, такъ какъ однѣ изъ нихъ строятъ изъ кирпича и нуждаются въ накладныхъ украшеніяхъ, другія же строятъ изъ тесанаго камня и могутъ пользоваться скульптурной обработкой плоскостей.

Убранство въ византійской школѣ, въ узкомъ смыслѣ этого слова, будетъ представлять облицовку, а въ Сиріи и Арменіи будетъ строго архитектурнаго характера.

Что касается Запада, то въ отношеніи убранства онъ будетъ пользоваться или пріемами, удержавшимися въ немъ отъ римскаго искусства, или же тѣми, которые онъ заимствуетъ съ византійскаго Востока.

АРКАДА.

Господствующимъ декоративнымъ мотивомъ во времена Византійской имперіи является аркада на колоннахъ; формы же ея значительно измѣняются по различнымъ провинціямъ:

Латинская аркада имѣетъ полуциркульную форму и лишь изрѣдка съ повышеннымъ центромъ; подковная форма арокъ встрѣчается и въ Сиріи, въ такихъ рѣдкихъ зданіяхъ, какъ, напримѣръ, церковь въ Дана, и въ Арменіи, въ декоративныхъ аркатурахъ; стрѣльчатая арка, какъ было указано, появляется въ Арменіи къ XI вѣку, а въ Сиріи дѣлается обычной съ эпохи крестоносцевъ.

Во всѣхъ архитектурахъ, примѣняющихъ кирпичъ, аркада въ разрѣзѣ прямоугольной формы.

Слѣдующіе далѣе рисунки (отъ 24 стр. до 27) представляютъ примѣры аркадъ, заимствованные изъ различныхъ школъ:

Въ византійской школѣ внѣшняя линія аркады обыкновенно обрисовывается лентой изъ кирпича.

Въ мраморной облицовкѣ св.-Софіи эти ленты кирпича замѣнены профилированнымъ архивольтомъ, который сгибается и дѣлается горизонтальнымъ на высотѣ пятъ.

Сирійская архитектура, строящая изъ камня, систематически примѣняетъ подобный архивольтъ съ мулюрами, но клинья арки

сохраняютъ прямоугольное сѣченіе; и лишь одна армянская школа профилируетъ свои аркады и для клиньевъ свода примѣняетъ сѣченіе въ формѣ вала.

КОЛОННА.

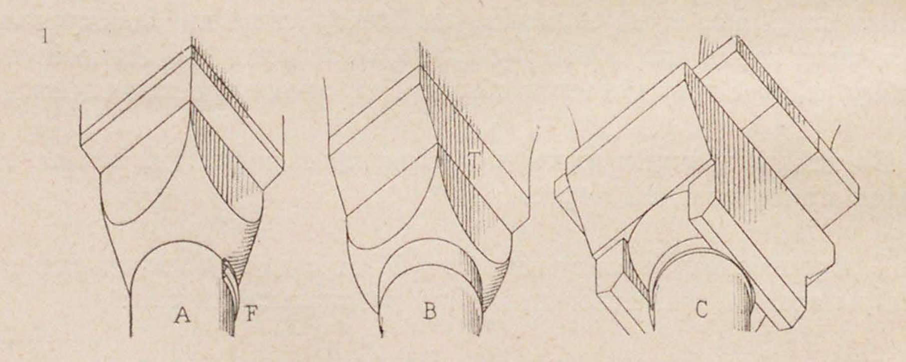
Латинская школа.—Античныя колонны служили опорой легкому антаблеману; въ византійской же архитектурѣ она дѣлается опорой аркады (т. I, стр. 446).

Въ западной школѣ строители почти всегда довольствуются тѣмъ, что пользуются взятыми изъ языческихъ памятниковъ колоннами; и, не заботясь установить какой-либо переходъ между капителью и аркадой, они непосредственно опираютъ аркаду на самую капитель (баз. с.-Паоло-фуори-ле-Мура, св.-Агнесы и др.).

Византійская школа.—Но эти колонны, съ недостаточно широкими капителями, мало отвѣчали ихъ новой роли:

Когда классическая капитель служитъ опорой аркады, то обыкновенно для этой цѣли ея верхняя плоскость оказывается недостаточной, и, кромѣ того, послѣдняя строго квадратной формы, а между тѣмъ аркада, когда несетъ на себѣ стѣны значительной толщины, должна имѣть въ пятахъ продолговатое сѣченіе.

Выходомъ изъ этого двойного затрудненія служитъ подушка T, и формы и роль которой поясняютъ слѣдующіе далѣе рисунки. Подушка T является слѣдствіемъ новой роли колонны—служить опорой аркады, возникаетъ вмѣстѣ съ этимъ мотивомъ и лишь въ византійской архитектурѣ находитъ систематическое примѣненіе.

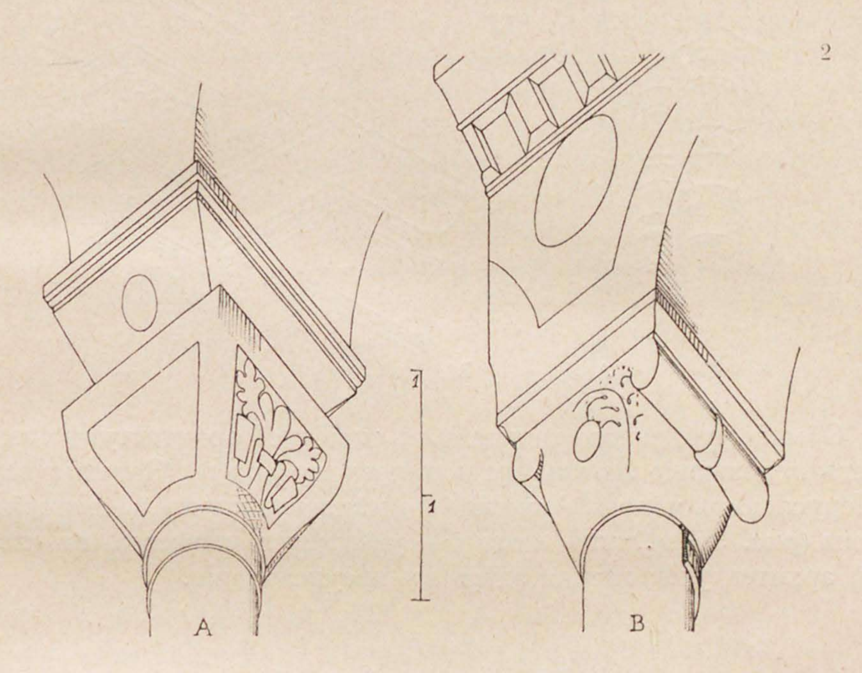


Византійцы дѣлаютъ и еще одинъ шагъ впередъ: не покидая формъ, вытекающихъ изъ ордеровъ (рис. 1, C), они создаютъ (рис. 1, A и B, и рис. 2) типъ капители, еще болѣе приспособленный для несенія тяжести:

Массивная по пропорціямъ капитель въ большинствѣ случаевъ имѣетъ форму полушара (рис. 2, B), обрѣзанную четырьмя верти-

кальными плоскостями; ея верхняя плоскость квадратной формы, а переходъ къ ней отъ продолговатой формы пятъ аркады достигается косымъ срѣзомъ подушки.

Чтобы распредѣлить давленіе на бо́льшую поверхность, подъ колонной обыкновенно устанавливается пьедесталъ кубической формы.

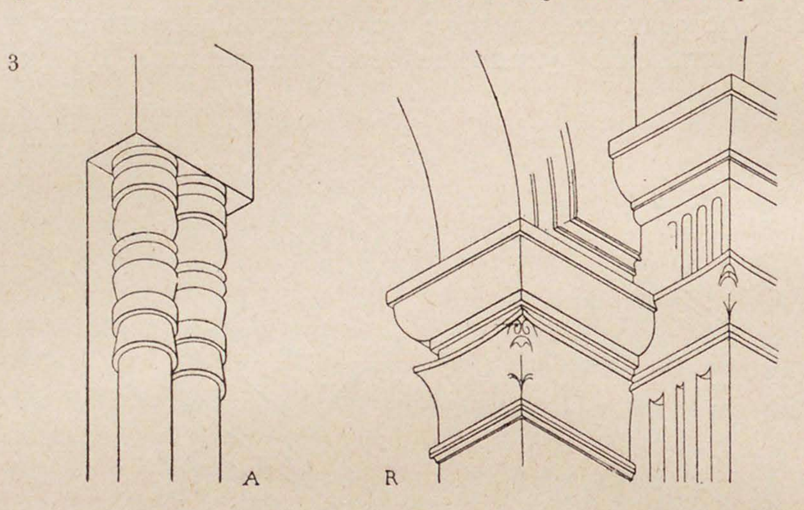


Стержень колонны дѣлается по возможности изъ монолита. Чтобы обезпечить равномѣрное распредѣленіе давленія въ обоихъ концахъ колонны, иногда вкладываютъ свинцовыя прослойки, и такъ какъ свинецъ подъ тяжестью могъ бы сплющиться и быть выдавленнымъ, то для предупрежденія этого примѣняются обручи F. Примѣры капители на рис. 2 заимствованы: первый изъ св.-Виталія, второй изъ св.-Софіи.

Пристѣнная колонна, которая будетъ служить въ романскихъ архитектурахъ Запада опорой для подпружныхъ арокъ, кажется, не примѣнялась въ константинопольской школѣ.

Сирійская и армянская школы.—Тогда какъ въ Константинополѣ строители стремятся скрыть, стушевать пяты подпружныхъ арокъ, въ Сиріи и Арменіи проявляется обратная тенденція, что мы найдемъ въ нашемъ (французскомъ) романскомъ искусствѣ, т.-е. арки выдѣляютъ съ самаго основанія, и когда пильеръ долженъ нести пучокъ арокъ, то его расчленяютъ соотвѣтственно числу послѣднихъ.

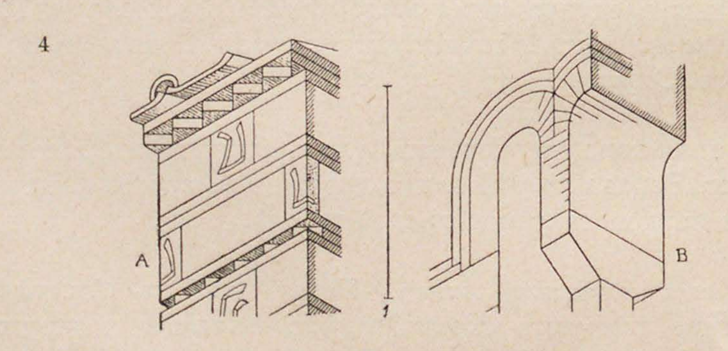
Пристѣнная колонна существуетъ и въ Арменіи, а рис. 3, R, даетъ одинъ изъ примѣровъ, заимствованный изъ Сиріи, и гдѣ пильеръ расчленяется, такъ сказать, въ пучокъ пилястръ.



Обычное убранство капители въ сирійской архитектурѣ представляетъ подражаніе античному коринѳскому ордеру (Золотыя ворота въ Іерусалимѣ и др.). Арменія примѣняетъ капитель шаровидной формы (рис. 3, A), типъ которой удержится навсегда въ славянской архитектурѣ, впадая здѣсь въ преувеличенія.

ОКОННЫЯ ОТВЕРСТІЯ, КАРНИЗЫ И ПЛОСКОСТИ СТѢНЪ.

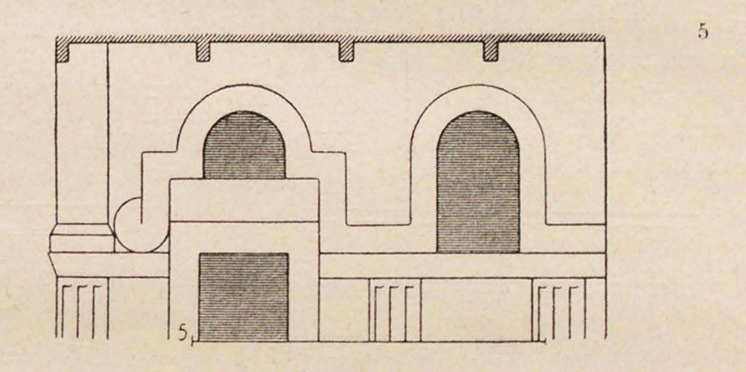
Окна обыкновенно имѣютъ видъ парныхъ аркатуръ, раздѣленныхъ колонкой съ абакой (рис. 4, B). Пролеты ихъ большею



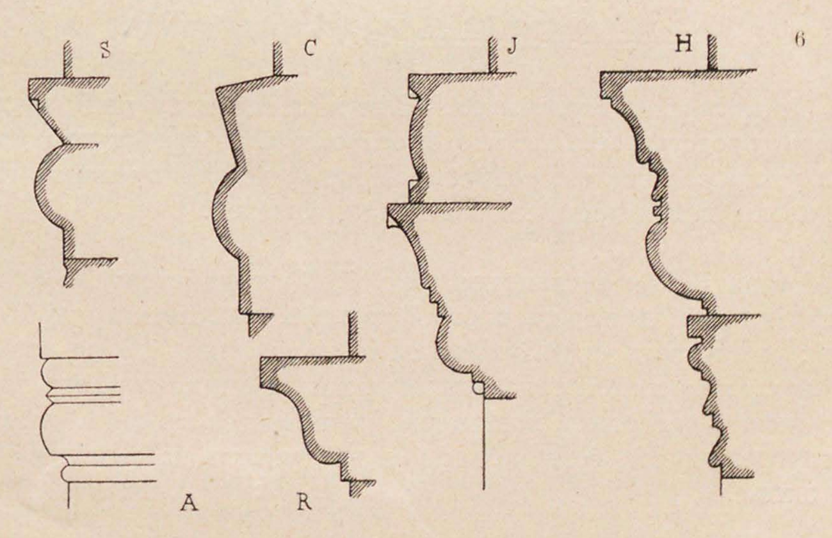
частью оставляютъ незакрытыми, иногда же, какъ, напр., въ св.-Софіи, въ нихъ вставляютъ мраморныя съ отверстіями плиты, задерживающія теченія воздуха. Иногда въ вырѣзки мрамора инкрустируются куски прозрачнаго камня.

Убранство византійскихъ фасадовъ ограничивается лишь тѣми украшеніями, которыя можно получить изъ комбинацій кирпича (рис. 4, В): зубчатые карнизы изъ кирпича, положеннаго постелью и подъ угломъ; гладкія или зубчатыя полосы изъ кирпича, охватывающія поверхъ архивольты отверстій.

Начиная съ XI вѣка также часто пользуются чередованіемъ рядовъ изъ бѣлаго камня и фризовъ изъ краснаго кирпича; въ случаѣ нужды (деталь А) прибѣгаютъ къ инкрустированію черепицы въ толстый слой раствора красноватаго тона. Въ Константинополѣ на фасадѣ зданія, такъ наз. Текфуръ-Серай, на ряду съ инкрустаціей терракоты примѣнены зеленыя кафели.



Въ общемъ, какъ и на всемъ Востокѣ, богатствомъ убранства отличаются лишь внутренности зданій, и единственно школы Сиріи не слѣдуютъ этому правилу. Рис. 5 даетъ примѣръ сирійской обра-



ботки фасадовъ, гдѣ полоса мулюровъ обходитъ вокругъ пролетовъ и связываетъ ихъ.

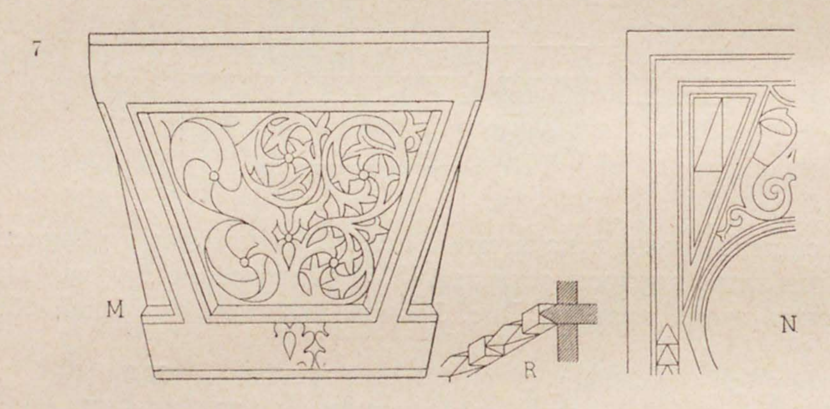
Въ Арменіи этотъ декоративный мотивъ — профилированныя полосы—сочетается со скульптурными украшеніями, покрывающими плоскости стѣнъ, прорѣзанныя поясами аркатуръ.

МОДЕНАТУРА И ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА.

Моденатура.—Сгруппированные на рис. 6 профиля характеризуютъ и общій характеръ и мѣстные оттѣнки моденатуры:

Латинская моденатура округленная и вялая (R); византійская (S, C) - угловатая, обыкновенно въ формѣ простого срѣза; сирійская (J, H)—значительнаго рельефа, съ умѣло скомбинированнымъ чередованіемъ профилированныхъ и гладкихъ частей; армянская (A)—характера изящной суховатости.

Примѣръ S, до византійской эпохи, заимствованъ изъ Спалато: C—изъ св.-Софіи; H—изъ заіорданской Сиріи; J—изъ Іерусалима (Золотыя ворота).



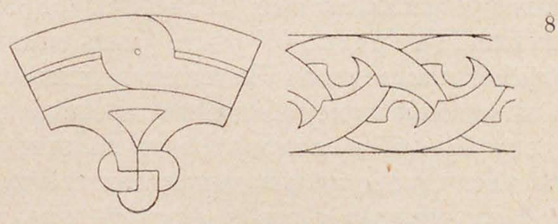
Декоративная скульптура.—Латинская скульптура Византійской имперіи представляетъ не что иное, какъ римскую скульптуру времени упадка: тяжелая, обдѣланная при помощи трепана (сверла), усилившая всѣ недостатки античныхъ моделей.

Византійская скульптура (рис. 7, M) въ дѣйствительности представляетъ не болѣе какъ плоскій рельефъ на слегка углубленномъ фонѣ; она имѣетъ свою оригинальность, но никогда не пользуется мотивами непосредственно изъ природы: ея орнаментъ, изъ листьевъ совершенно условнаго характера, развивается въ видѣ завитковъ, безъ моделировки, безъ рельефа, и выступаетъ на фонѣ какъ ажурное шитье.

Армянская скульптура (рис. 8) заимствуетъ почти всѣ свои мотивы изъ басоннаго плетенья: плетеные галуны обрамляютъ пло-

скости стѣнъ или же тянутся вдоль фризовъ и вокругъ оконныхъ отверстій.

Почти всегда это убранство выходитъ изъ масштаба, что сообщаетъ ему странный характеръ, но въ то же время и исключительную по силѣ эффектность.


8

Стиль армянскихъ орнаментовъ встрѣчается во всей архитектурѣ южной Россіи и южнаго Дуная; особенно ясно онъ проявляется въ Сербіи.

Наконецъ, какъ общая черта всѣхъ школъ Византійской имперіи, наблюдается полное отсутствіе орнаментовъ на мотивы живой натуры. Послѣдними памятниками фигурнаго ваянія являются христіанскіе саркофаги на Западѣ; на Востокѣ же статуарное искусство замираетъ съ появленіемъ христіанства, и изображенія человѣка вскорѣ будутъ допускаться лишь въ одной живописи, чѣмъ и выразились въ области искусства иконоборческія тенденціи христіанской Азіи

МОЗАИКА И ЖИВОПИСЬ.

Византійская школа.—Внутренняя роскошь азіатскихъ жилищъ состоитъ въ тканяхъ и коврахъ, которыми жители Востока затягиваютъ стѣны своихъ жилищъ; византійцы же покрываютъ свои церкви мраморными плитами (штучная мозаика), живописью по штукатуркѣ и наборной мозаикой. Повсюду, гдѣ только можно ихъ укрѣпить—на полу, на поверхности стѣнъ,—тамъ примѣняются мраморныя плиты; на всѣхъ плафонирующихъ плоскостяхъ—мозаика, а за отсутствіемъ мрамора или мозаикъ—фресковая живопись.


9

На рис. 7 (N) мы даемъ образецъ штучной мозаики изъ кусковъ мрамора, которая покрываетъ стѣны св.-Софіи; на рис. R—деталь рамы, которой укрѣпляются панели. Часто въ половыхъ настилахъ штучная мраморная работа сочетается съ наборной мозаикой изъ мрамора же, какъ это показано на рис. 9.

Облицовка изъ мраморныхъ плитъ и половыя мозаики были въ употребленіи уже со временъ Римской имперіи, и въ византійскую эпоху онѣ отличаются лишь болѣе свободнымъ и болѣе закругленнымъ рисункомъ.

Стеклянная мозаика, также извѣстная римлянамъ, находитъ широкое примѣненіе не ранѣе IV вѣка; фонъ мозаики всегда одноцвѣтный—голубой или золотой. За исключеніемъ мрамора, ни одинъ изъ другихъ матеріаловъ не обладаетъ достаточно интенсивной и глубокой окраской, чтобы гармонировать съ этими тонами смальты и золоченаго стекла, почему мозаику и сочетаютъ, по возможности, съ облицовкой изъ мрамора; это мы встрѣчаемъ въ св.-Софіи, св.-Виталіѣ и св.-Маркѣ, и затѣмъ найдемъ въ соборѣ Монреаля и въ Палатинской капеллѣ (Палермо)—въ памятникахъ архитектуры, подчиненной византійскимъ вліяніямъ.

Что касается украшеній изъ прозрачныхъ камней, то намъ извѣстно лишь нѣсколько рѣдкихъ случаевъ, гдѣ въ окна инкрустированы такіе просвѣчивающіе камни.

Живопись же, мозаичная или по штукатуркѣ, никогда не стремится довести иллюзію до обмана зрѣнія (trompe l'œil); даже въ сценахъ съ фигурами она въ обработкѣ послѣднихъ довольствуется простыми силуэтами, сильно окрашенными и обрисованными твердой, нѣсколько жесткой чертой, которая ясно читается и на разстояніи.

Мозаика совершенно не допускаетъ скользящаго свѣта, вызывающаго въ ней отблески; отсюда вытекаетъ примѣненіе ея на вогнутыхъ плоскостяхъ куполовъ, такъ какъ независимо отъ той легкости, съ которой мозаика охватываетъ кривыя поверхности, только здѣсь и выступаютъ со всей полнотой ея характерныя особенности.

Подавляющая сила мозаичной живописи объясняетъ тѣ особенности, которыя были отмѣчены въ византійской скульптурѣ: въ силу контраста утратились бы оттѣнки моденатуры, почему послѣдняя и отступаетъ на второй планъ, стушевывается.

Въ сопоставленіи съ мозаикой и мраморной облицовкой капители съ моделированнымъ рельефомъ вызывали бы неопредѣленный, слабый эффектъ; въ избѣжаніе этого листья капителей обрабатываются рѣзкими, преломляющими свѣтъ очертаніями, которыя выдѣляются на ихъ глубоко вырѣзанномъ фонѣ, какъ на черномъ полѣ; только такой скульптурѣ не угрожаетъ сосѣдство съ мозаикой.

Сирійская и армянская школы.—Архитектурныя школы, пользующіяся камнемъ, обладаютъ особымъ, имъ свойственнымъ декоративнымъ пріемомъ: здѣсь скульптура снова захватываетъ преобладающую роль, и окраска является лишь аксессуаромъ; штучная работа изъ мрамора и стеклянная мозаика если и не вполнѣ выходятъ изъ употребленія, то все же примѣняются въ крайне скромныхъ размѣрахъ.

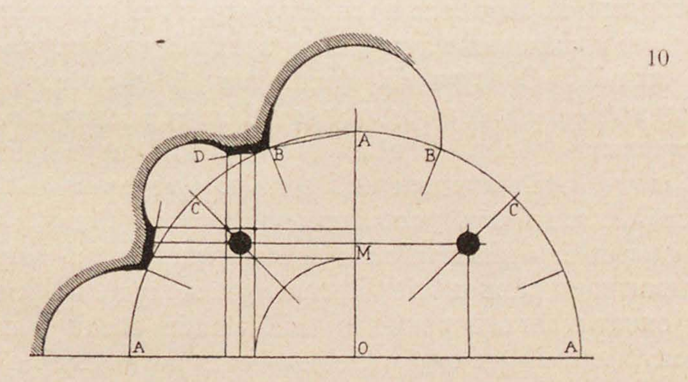
Парусные своды въ галлереяхъ Харама (Іерусалимъ) не покрыты мозаикой, а вмѣсто нея незамаскированная плоскость камня украшена ковромъ скульптуры.

Въ Арменіи также камень не скрываютъ за облицовкой, и украшенія стѣнъ ограничиваются игрой тоновъ, достигаемой чередованіемъ бѣлыхъ и сѣрыхъ рядовъ камня.

ПРОПОРЦІИ И ОБЩІЙ ВИДЪ ЗДАНІЙ.

Въ византійскую эпоху строители черпали свои методы пропорцій, повидимому, изъ азіатскихъ источниковъ, откуда берутъ начало ихъ конструктивные методы и декоративныя формы; начертаніе зданій свидѣтельствуетъ о томъ, что ихъ вниманіе было обращено и на кратныя отношенія и на графическія комбинаціи.

Употребленіе кирпича въ архитектурной школѣ Константинополя влечетъ за собой законъ болѣе или менѣе простыхъ отношеній, гдѣ размѣръ кирпича необходимо является модулемъ.



Что касается подчиненія композиціи какому-либо геометрическому закону, то рис. 10 даетъ примѣръ одной изъ такихъ комбинацій:

Первоначально зданіе имѣло четыре главныхъ абсиды, изъ которыхъ одна была разрушена, и четыре малыхъ, которыя сохранились вполнѣ.

Зданіе съ 4 осями симметріи: изъ нихъ двѣ главныя образуютъ крестъ, а двѣ второстепенныя оріентированы подъ 45°.

Центры всѣхъ абсидъ лежатъ на одной окружности, описанной радіусомъ OA.

Подпружная арка, несущая куполъ, проектируется въ т. M— средину радіуса OA.

Раздѣливъ на 4 равныя части основную полуокружность, получимъ ширину отверстія главныхъ абсидъ.

Проводимъ линію AB; продолженіе ея даетъ направленіе устоевъ BD и т. д.

Комбинаціи этого рода можно открыть въ большей части зданій.

Такимъ образомъ композиція, гдѣ аксессуары связаны методическимъ построеніемъ, свободна и отъ запутанности формъ и отъ безпорядочности: въ группировкѣ этихъ аркадъ, маленькихъ абсидъ и куполовъ чувствуется господство извѣстнаго закона. Съ своей стороны и декоративное убранство, въ которомъ и рисунокъ и краски разрѣшаются въ аккордѣ сдержанныхъ и равномѣрно распредѣленныхъ тоновъ, завершаетъ задачу выразить главныя массы и столь успѣшно, что эти зданія, со множествомъ деталей, оставляютъ впечатлѣніе такого строгаго единства, которое искупаетъ и незначительность иногда поразительно малыхъ размѣровъ.

Помимо чувства единства, внутренность византійскихъ зданій вызываетъ также извѣстнаго рода ощущенія безмятежности и покоя, въ которыхъ выливается полное внутреннее удовлетвореніе передъ такимъ произведеніемъ, гдѣ ясно предстаетъ вся система устойчивости зданій. Сооруженія французской готической архитектуры возбуждаютъ какъ бы тревогу и тягостное состояніе, обусловливаемыя главнымъ образомъ тѣмъ, что органы, служащіе для укрѣпленія сводовъ, расположены внѣ зданія: при первомъ взглядѣ трудно дать себѣ отчетъ объ условіяхъ равновѣсія. Совсѣмъ иное впечатлѣніе вызываетъ византійская конструкція: здѣсь (стр. 15) всѣ обусловливающіе равновѣсіе органы расположены внутри; зритель сразу охватываетъ и покрывающій зданіе сводъ и поддерживающіе его контрфорсы, все ему представляется логичнымъ и необходимымъ; здѣсь обнаруживается та же ясность, что и въ греческомъ искусствѣ.

ПАМЯТНИКИ.

Языческія зданія, приспособленныя для христіанской религіи.— Вліяніе христіанства на римскую архитектуру отнюдь не проявилось систематичной и насильственной реакціей противъ типовъ

языческой архитектуры: почти всѣ дошедшіе до насъ храмы сохранились благодаря тому, что ими воспользовалась новая религія. При этомъ христіане не только присвоили ихъ себѣ, но, освятивъ языческія легенды замѣной въ нихъ содержанія соотвѣтственно новой религіи, стремились вмѣстѣ съ тѣмъ освятить и самые храмы, возведенные въ память этихъ легендъ; такимъ образомъ храмы языческой дѣвственницы Минервы сдѣлались церквами Богородицы; храмы Солнца (Геліоса) были посвящены именно св.-Иліи; уже въ VII в. храмъ Всѣхъ Боговъ, Пантеонъ, дѣлается храмомъ Всѣхъ Святыхъ.

Вообще эти святилища, сооруженныя для храненія идола, но не для народной толпы, были слишкомъ недостаточны для христіанскихъ празднествъ, которыя нуждались въ залахъ собраній, „церквахъ". Гражданскія зданія языческой эпохи были лучше приспособлены служить мѣстомъ собраній и, безъ сомнѣнія, значительное число ихъ было обращено въ церкви; однимъ изъ несомнѣнныхъ примѣровъ этого можно указать въ Сиріи на базалику въ Шаккѣ, въ которой сохранились слѣды ея прежняго назначенія, а сбитыя эмблемы свидѣтельствуютъ о языческомъ происхожденіи указаннаго зданія.

Общая программа христіанскихъ церквей.—Всѣ потребности христіанской религіи съ одного взгляда читаются въ планѣ базилики: длинные нефы, гдѣ свободно могутъ развернуться торжественныя процессіи; въ концѣ—трибуна (возвышеніе), гдѣ займетъ мѣсто престолъ; между этой трибуной и нефами—халцидикъ, который сдѣлается „хоромъ". Халцидикъ пересѣкаетъ поперекъ нефы и даетъ зданію форму креста, въ которую немедленно будетъ вложена символическая идея; базилика кажется какъ бы задуманной въ виду потребностей новой религіи, и христіанскіе строители не создадутъ ничего лучшаго.

Когда они не заимствуютъ у язычества его базиликъ, то пользуются ими какъ моделями; наиболѣе поразительнымъ примѣромъ этихъ подражаній является базилика с.-Паоло-фуори-ле-Мура, гдѣ воспроизводится базилика Ульпія не только въ ея главныхъ размѣрахъ, но даже и въ самомъ числѣ колоннъ.

Однако, прежде чѣмъ остановиться на планѣ базилики, какъ на освященномъ религіей типѣ, христіанство переживаетъ періодъ колебаній, когда одновременно съ вытянутымъ въ видѣ корабля (нефа) планомъ встрѣчается и планъ съ центральнымъ алтаремъ.

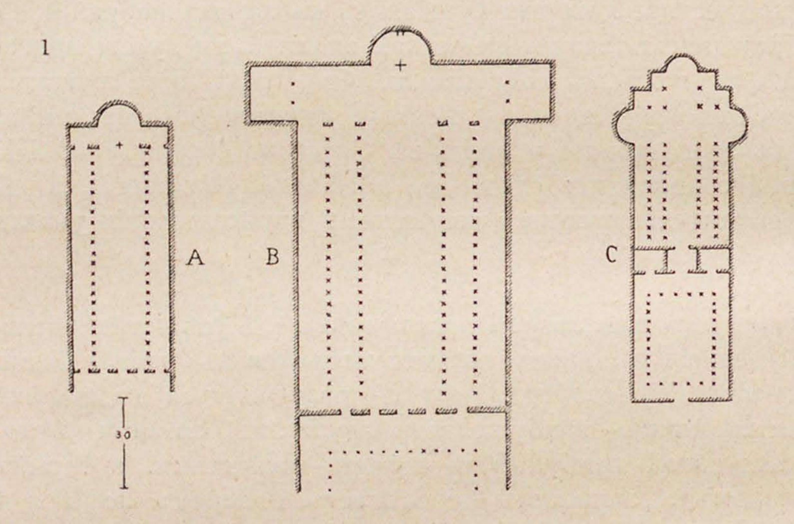
Мы разсмотримъ примѣненіе этихъ двухъ типовъ въ главнѣйшихъ школахъ.

I.—ЦЕРКВИ ЛАТИНСКАГО ЗАПАДА.

На Западѣ, какъ мы сказали, введеніе христіанства совпадаетъ съ эпохой, когда варвары наводняютъ римскую территорію, и Западъ, угрожаемый опасностью и обѣднѣвшій, возводитъ лишь церкви съ деревяннымъ покрытіемъ.

a.—ЦЕРКВИ БАЗИЛИЧНОЙ ФОРМЫ.

Рис. 1, A и B, выражаетъ характерное расположеніе въ латинскомъ планѣ- съ параллельными нефами:



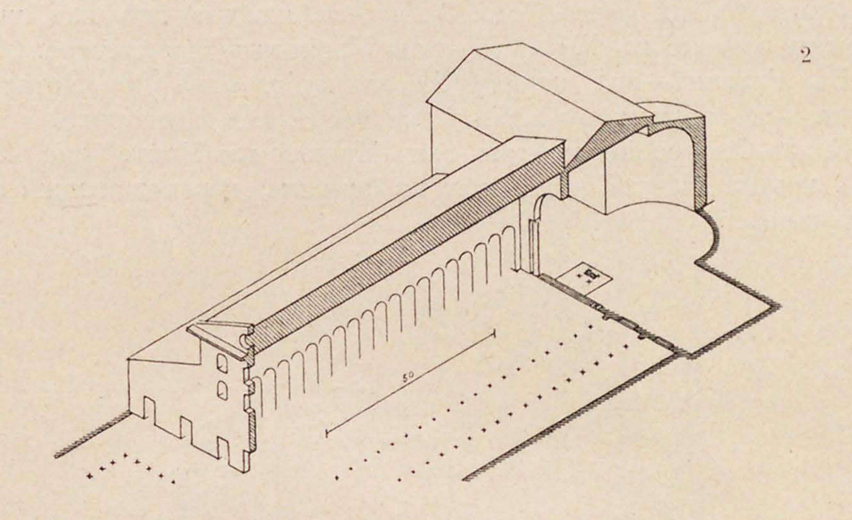
Планъ A отвѣчаетъ тому случаю, когда базилика въ 3 нефа и не имѣетъ халцидика (с-та Марія Маджоре).

Планъ B—бализика въ 5 нефовъ, съ халцидикомъ или трансептомъ (древняя базилика св.-Петра).

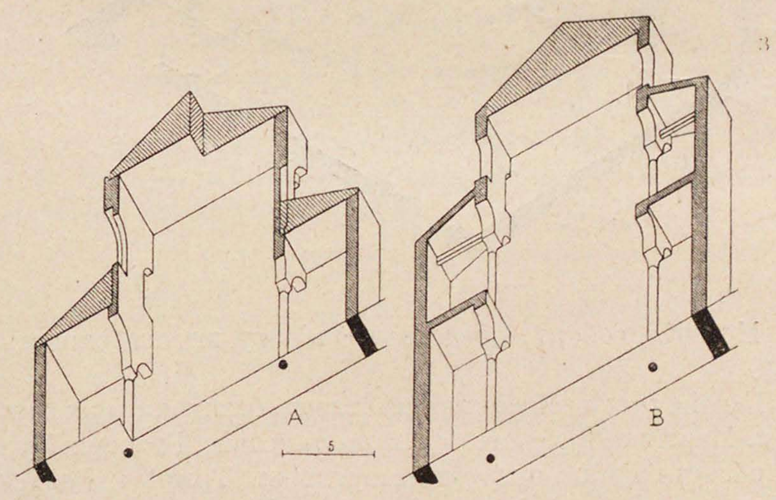
Обыкновенно передъ зданіемъ расположенъ атріумъ—окруженный портиками дворъ.

Рис. 2 (с.-Паоло-фуори-ле-Мура) изображаетъ одну изъ этихъ базиликъ съ ея рядами аркадъ и устройствомъ крыши. Здѣсь обращаетъ вниманіе полная независимость крышъ надъ двумя пересѣкающимися нефами: крыши не врѣзаются одна въ другую, что замѣняется простымъ разжелобкомъ; а, чтобы поддержать поперечную крышу, черезъ главный нефъ перекинута та монументальная аркада, которая столь торжественно знаменуетъ входъ въ алтарь.

Чтобы охарактеризовать различные пріемы внутренняго расположенія, рис. 3, А, даетъ примѣръ одного поперечнаго отрѣзка



базилики съ боковыми галлереями въ одинъ этажъ, рис. В—базилики съ боковыми галлереями въ два этажа; и всегда центральный нефъ освѣщается окнами, расположенными поверхъ крыши боковыхъ нефовъ.

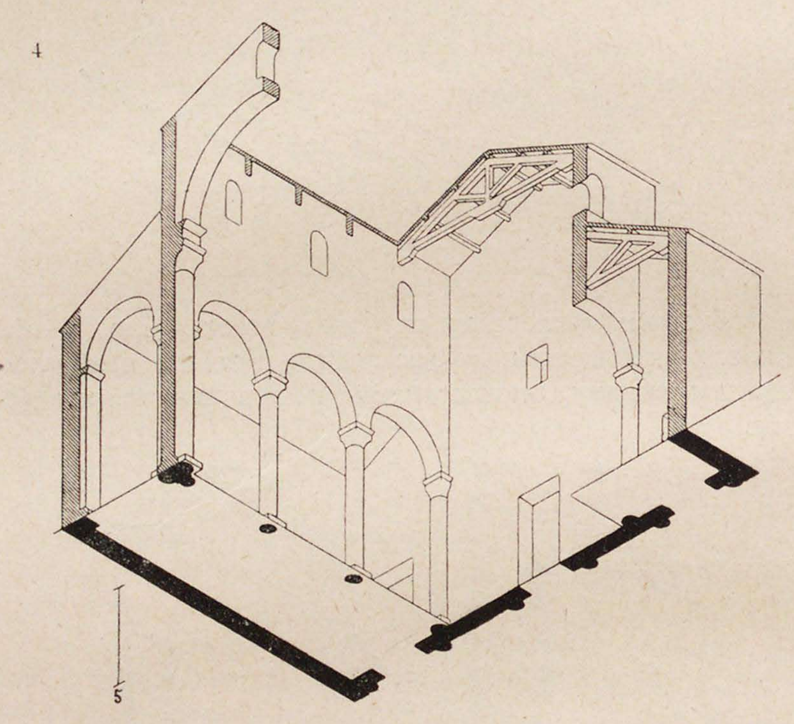


Къ этому общему типу принадлежатъ почти всѣ церкви, возведенныя въ Италіи отъ IV до XI вѣка: въ Римѣ базилики св.-Петра и с.-Джованни на Латеранѣ, основанныя Константиномъ; св.-Агнесы (рис. 3, В), которая передѣлана въ VII в., но по расположенію восходитъ къ эпохѣ Константина; с-ты Пуденціаны (рис. 3, А) въ своемъ ансамблѣ также восходитъ къ VI вѣку; с-ты Маріи Маджоре и с.-Паоло-фуори-ле-Мура, основанныя Гоноріемъ около 400 г.; с.-Лоренцо, построенная императрицей Плацидіей въ началѣ V в.;

затѣмъ, отъ VIII до X вѣка слѣдуютъ: с.-Клементе, с-ты Маріи-инъ-Космединъ, гдѣ ряды колоннъ прерываются устоями (стр. 7); с-ты Прасседе, гдѣ фермы (стр. 8), черезъ каждыя двѣ изъ нихъ, замѣнены арками; въ XII вѣкѣ—с-ты Маріи-инъ-Транстевере.

Въ Равеннѣ—двѣ церкви Аполлинарія, одна изъ которыхъ восходитъ къ аріанскому періоду, ко временамъ Теодориха.

Близъ Флоренціи—церковь санъ-Миніато-аль-Монте (рис. 4, XI вѣкъ), крыша которой покоится на аркахъ, перемежающихся со стропилами.



Въ Моденѣ—соборъ, представляющій ту же особенность.

Въ Галліи эпохи Меровинговъ планъ базилики находится въ храмѣ св.-Мартина Турскаго, судя по описанію Григорія Турскаго.

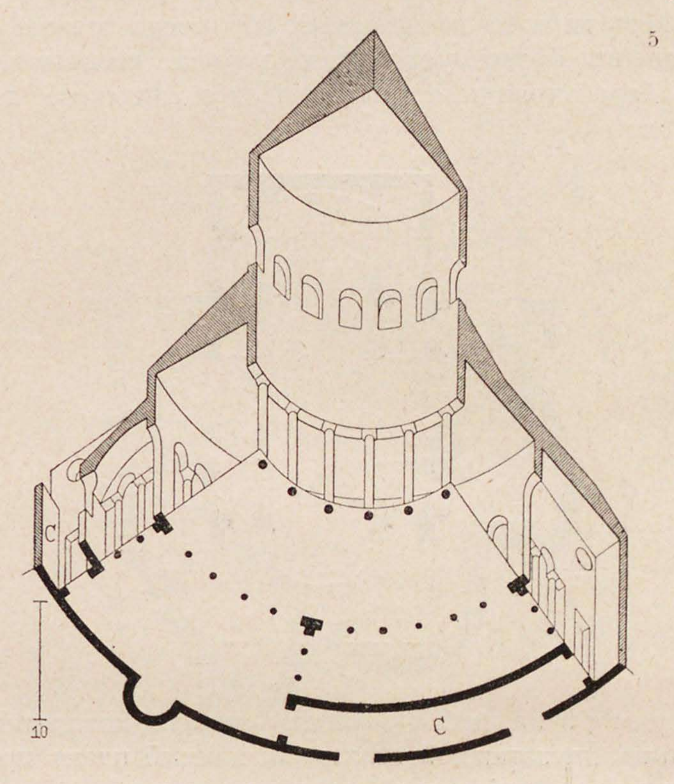
Въ области Рейна онъ существуетъ въ Трирѣ и Рейхенау.

С.-Реми въ Реймсѣ, построенный въ X вѣкѣ, слѣдуетъ плану римской базилики.

б.—ЦЕРКОВЬ СЪ ЦЕНТРАЛЬНЫМЪ АЛТАРЕМЪ.

Какъ примѣръ латинской церкви съ центральнымъ алтаремъ, на рис. 5 изображена въ общихъ чертахъ церковь с.-Стефано Ротондо, возведенная около V вѣка. Вмѣсто одного продолговатаго нефа, окаймленнаго боковыми галлереями, храмъ имѣетъ видъ круг-

лаго зданія, охваченнаго кольцевой галлереей; престолъ расположенъ не въ концѣ главнаго нефа, но занимаетъ центръ зданія.



Вмѣсто атріума, къ наружнымъ галлереямъ ведутъ дворики безъ крышъ (*c*); здѣсь находятся всѣ основные элементы базилики, но приноровленные къ круглому плану.

II.—ЦЕРКВИ ВИЗАНТІЙСКОЙ ИМПЕРІИ.

ЦЕРКВИ БЕЗЪ СВОДОВЪ.

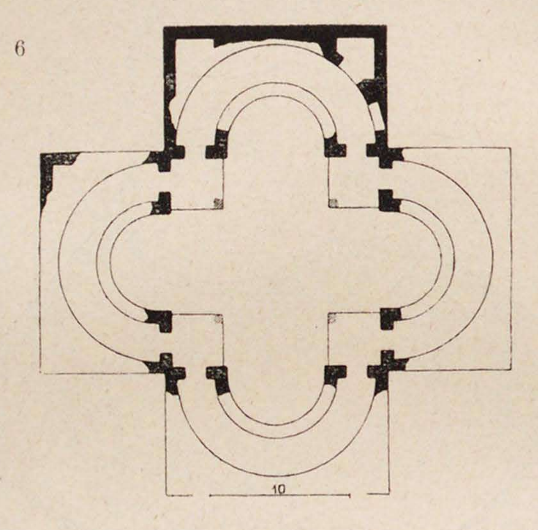
a.—Церкви съ центральнымъ алтаремъ.—Въ Греческой имперіи планъ съ центральнымъ алтаремъ, повидимому, довольно широко примѣнялся въ теченіе первыхъ вѣковъ христіанства.

Согласно описанія, оставленнаго намъ Евсевіемъ, церковь, построенная Константиномъ въ Антіохіи, представляла восьмиугольный залъ.

На восьмиугольномъ же планѣ была возведена церковь отцомъ Григорія Назіанзскаго въ его родномъ городѣ.

Описанія и рисунки паломниковъ позволяютъ отнести къ этому общему типу и церковь на Елеонской горѣ, равно какъ и храмъ,

возведенный послѣ опустошеній X вѣка на мѣстѣ базилики Константина надъ св. Гробомъ Господнемъ. Покрытіе послѣдняго представляетъ какъ бы воспоминаніе объ очень древней деревянной конструкціи въ формѣ усѣченнаго конуса, возвышавшейся надъ круглымъ барабаномъ и оставлявшей незащищенной центральную часть ротонды.



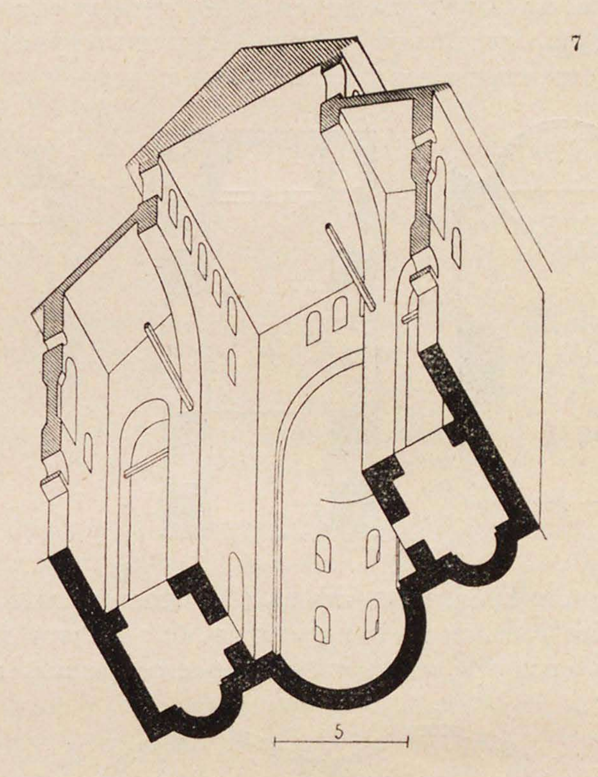
Въ примѣрѣ на рис. 6 ротонда замѣнена квадратнымъ заломъ, окруженнымъ двухэтажной галлереей; данный планъ принадлежитъ одной церкви въ Адріанополѣ, которая, по всей вѣроятности, восходитъ къ раннему періоду христіанской архитектуры и была передѣлана около XII вѣка въ купольную церковь.

б.—Базилики съ деревяннымъ покрытіемъ.—Перейдемъ къ обзору восточныхъ церквей базиличнаго типа:

Большая часть храмовъ, возведенныхъ Константиномъ въ своей новой столицѣ, имѣла въ планѣ форму продолговатыхъ нефовъ (корабля); слишкомъ быстрое разрушеніе этихъ зданій свидѣтельствуетъ о непрочности ихъ постройки; на мѣстѣ, занятомъ теперь св.-Софіей, долгое время существовала обыкновенная базилика. По типу же базиликъ были возведены: церковь Константина надъ св. Гробомъ Господнемъ, церковь въ Виѳлеемѣ и базилика въ Пергамѣ; затѣмъ, позже: св.-Іоанна въ Константинополѣ, церковь Богородицы юстиніановской эпохи, теперь мечеть Эль-Акса, въ Іерусалимѣ, и церковь св.-Димитрія (Эски-Джума) въ Салоникахъ.

На рис. С (стр. 34) сопоставленъ съ двумя западными базиликами планъ базилики въ Виѳлеемѣ, вѣроятно, времени Константина; она имѣетъ три абсиды, что и составляетъ ея особенность.

Въ Карейской лаврѣ (Аѳонъ) базиличный планъ достигается



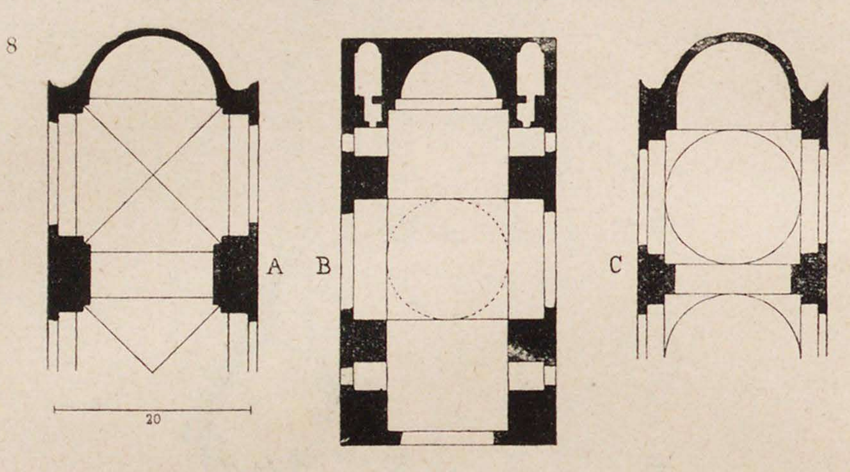
не рядами аркадъ, раздѣляющихъ нефы, но посредствомъ одной аркады (рис. 7).

ПЕРВЫЕ ОПЫТЫ СВОДЧАТЫХЪ ЦЕРКВЕЙ, ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ ПАМЯТНИКИ МЕЖДУ ВИЗАНТІЙСКОЙ И РИМСКОЙ АРХИТЕКТУРАМИ.

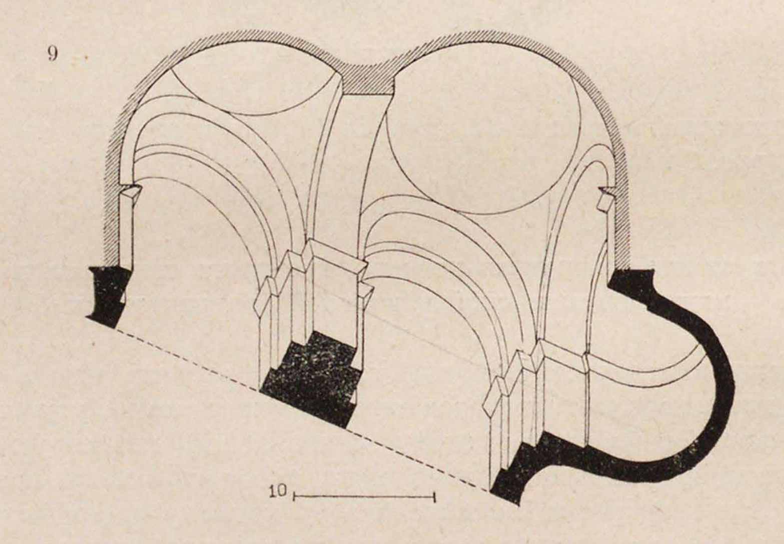
Обратимся къ тѣмъ комбинаціяхъ, куда входятъ уже и своды. Лишь одинъ Востокъ, расположенный не на самомъ пути нашествія варваровъ и благодаря этому сохранившій извѣстную долю благосостоянія, – лишь онъ одинъ могъ положить начало монументальной архитектурѣ; здѣсь мы сдѣлаемъ попытку прослѣдить прогрессъ въ сводчатой архитектурѣ отъ ея первыхъ шаговъ до того періода расцвѣта, который, совпадая со временемъ царствованія Юстиніана, находитъ высшее проявленіе въ св.-Софіи.

Колебанія относительно общаго пріема для сводчатыхъ храмовъ усложняются и тѣми затрудненіями, которыя вытекаютъ изъ окончательнаго выбора системы сводовъ. Были сдѣланы нѣкоторыя попытки приспособить римскій сводъ къ византійскому плану: въ М. Азіи Іераполисъ представляетъ примѣръ христіанской базилики

ранняго періода, покрытой коробчатымъ сводомъ изъ тесанаго камня; базилика въ Сардахъ (рис. 8, А) имѣетъ крестовые своды, которые могутъ считаться среди послѣднихъ случаевъ примѣненія конкретной структуры горизонтальными рядами.



Церковь св. Троицы въ Эфесѣ (В), построенная со всей монументальностью античныхъ памятниковъ, была покрыта, повидимому, коробчатымъ сводомъ, прерваннымъ въ его techniqueсрединѣ куполомъ.



Въ ц. св.-Сергія въ Сардахъ (С) рѣшительно принятъ сферическій сводъ: нефъ покрытъ тремя парусными сводами на парусахъ, массивными, какъ римскіе своды, и съ облицовкой поверхъ кирпича бутовой кладкой.

Тѣ же общія данныя находятся (рис. 9) въ базиликѣ Алашеръ (древняя Филадельфія); въ этихъ, поистинѣ, римскихъ конструкціяхъ еще живетъ духъ архитектуры императорской эпохи.

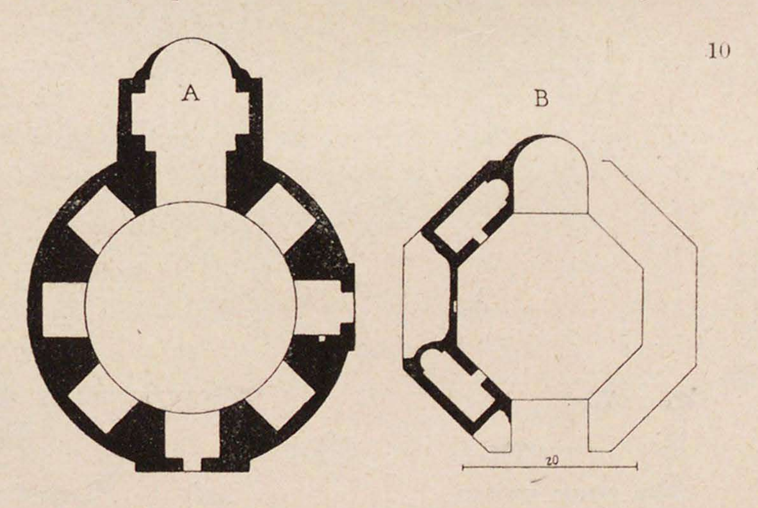
Обращаетъ вниманіе также и то обстоятельство, что памятники этой переходной, отъ римскаго искусства къ византійскому, архитектуры расположены въ М. Азіи, которая еще сохранила греческій духъ и по своему географическому положенію находилась въ сферѣ вліяній, съ одной стороны—римскаго Запада, съ другой—Азіи, именно Персіи; Пергамъ, Сарды, Эфесъ являются тѣми пунктами, гдѣ встрѣчаются эти два потока вліяній, Рима и Персіи, и нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что именно въ указанной области находятся слѣды обоихъ, скрещивающихся здѣсь теченій идей.

Теперь мы вступаемъ въ эпоху, когда византійская архитектура окончательно обособляется отъ искусства Римской имперіи.

ЭПОХА ЮСТИНІАНА И ВЫРАБОТАННАЯ ОКОНЧАТЕЛЬНО СИСТЕМА СВОДЧАТЫХЪ ВИЗАНТІЙСКИХЪ ЗДАНІЙ.

Сводчатыя зданія собственно византійской школы можно классифицировать въ три группы, согласно тому на чемъ покоится куполъ: на кругломъ, восьмиугольномъ или квадратномъ планѣ.

1,—*Купольныя церкви на кругломъ основаніи.*—Эта группа зданій, какъ и купольныя базилики, хронологически занимаетъ мѣсто на границѣ между римскимъ и византійскимъ искусствами: всѣ

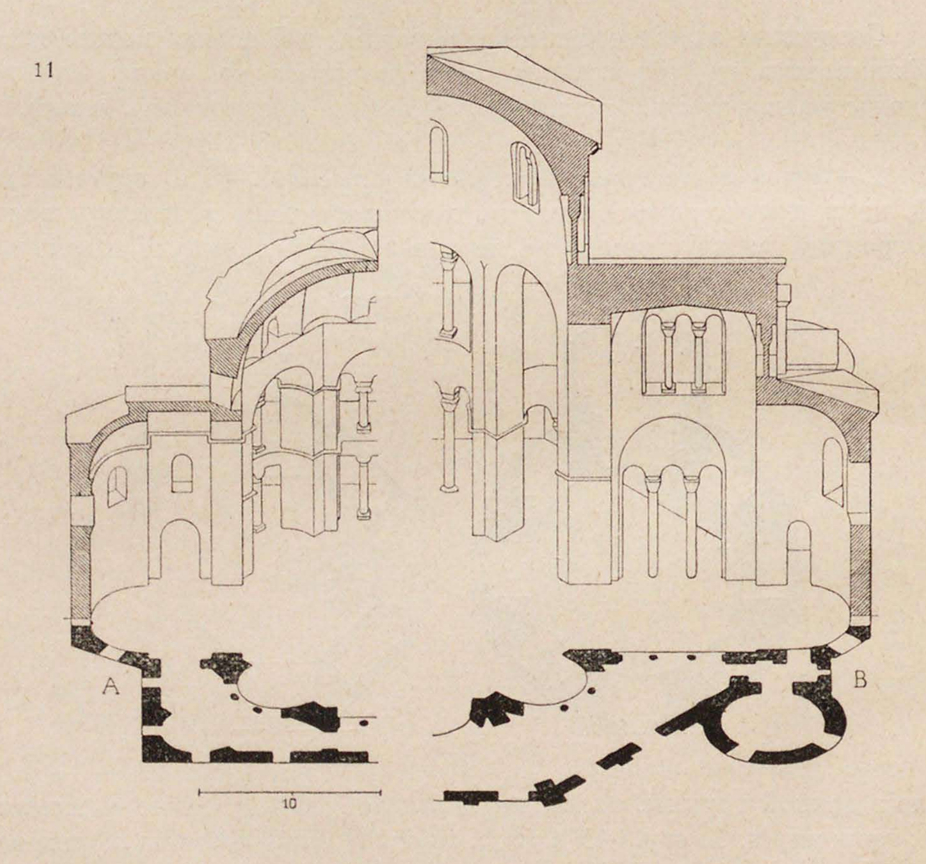


зданія данной группы, очевидно, находятся въ родствѣ съ римскимъ Пантеономъ (т. I, стр. 459); всѣ, какъ и онъ, имѣютъ кольцевой барабанъ, облегченный большими нишами. Слѣдуетъ ли ихъ отнести къ восточному искусству? или же, наоборотъ, въ римскомъ Пантеонѣ слѣдуетъ видѣть проявленіе азіатскихъ вліяній? Послѣдняя гипотеза, согласно которой предки Пантеона находятся въ тѣхъ же странахъ, гдѣ имѣются и его главные отпрыски, представляется



болѣе вѣроятной; такъ на кругломъ тамбурѣ возвышается куполъ гробницы Діоклетіана въ Спалато; въ Пергамѣ двѣ ротонды, принадлежащія базиликѣ, покрыты куполами; къ тому же типу принадлежатъ и двѣ ротонды, нѣкогда примыкавшія къ базиликѣ св.-Петра, а также гробницы св.-Елены и св.-Констанціи.

2,—*Куполъ на восьмиугольномъ основаніи.*—Послѣ ротонды, которая не нуждается въ парусахъ для согласованія съ куполомъ, легче всего перекрыть восьмиугольный залъ, въ виду незначительности требуемыхъ имъ парусовъ. Основанія юстиніановской церкви на горѣ Гаризимъ указываютъ, что она, повидимому, была перекрыта куполомъ на восьмиугольномъ основаніи (рис. 10, В); какъ на сохранившіяся зданія того же типа, возведенныя, несомнѣнно, Юстиніаномъ, укажемъ на ц-ви св.-Сергія и Вакха въ Константинополѣ и св.-Виталія въ Равеннѣ.



Въ ц. св.-Сергія и Вакха (рис. 11, А) восьмиугольный тамбуръ купола покоится съ 4-хъ сторонъ на нишахъ, а съ другихъ 4-хъ сторонъ — на подпружныхъ аркахъ. Какъ это видно на рисункѣ, куполъ ребристой формы, благодаря чему онъ безъ помощи парусовъ, непосредственно ложится на верхнюю плоскость тамбура.

Вокругъ купола обходитъ галлерея въ два этажа, которая вписывается въ квадратный планъ.

Въ ц. св.-Виталія (рис. 11, В) куполъ возведенъ изъ вложенныхъ одинъ въ другой сосудовъ (стр. 13); онъ гладкій, безъ реберъ, и соединяется съ несущимъ его восьмиугольнымъ тамбуромъ помощью особыхъ переходовъ въ формѣ парусовъ.

Этотъ тамбуръ дополняется восемью нишами, способствующими укрѣпленію купола.

Боковые нефы въ два этажа, какъ и въ ц. св.-Сергія и Вакха, но вписываются въ восьмиугольный планъ.

Св.-Виталій является однимъ изъ тѣхъ рѣдкихъ византійскихъ зданій, гдѣ своды защищены крышей (стр. 8): легкость структуры и объясняетъ это отступленіе отъ правила.

3,—*Куполъ на квадратномъ планѣ.*—Теперь мы достигли того рѣшенія, которое преобладаетъ, начиная съ IV вѣка, и удерживается до нашего времени, т.-е. церковь съ куполомъ на квадратномъ планѣ.

Куполъ, служащій центромъ композиціи, вводитъ въ нее то единство, которое византійцы остерегаются нарушить удлиннивъ главный нефъ: послѣднему даютъ лишь незначительное преобладаніе; они принимаютъ планъ греческаго креста въ томъ видѣ, какъ онъ вытекаетъ изъ способа укрѣпленія сводовъ, описаннаго на стр. 15.

Указанный планъ примѣняется ими съ равнымъ успѣхомъ и къ колоссальнымъ конструкціямъ и къ такимъ незначительнымъ сооруженіямъ, какъ, напр., соборъ въ Аѳинахъ, куполъ котораго едва достигаетъ 3 метровъ.

Рис. 12 представляетъ прекрасный, при его значительныхъ размѣрахъ, примѣръ даннаго пріема, именно, св.-Софія въ Салоникахъ, которая относится, вѣроятно, къ VI вѣку.

Куполъ возвышается на четырехъ парусахъ, въ формѣ сферическаго треугольника, и вокругъ то него группируется вся композиція.

По угламъ купола четыре массива образуютъ эпероны и удерживаютъ діагональныя силы распора, передающіяся парусами.

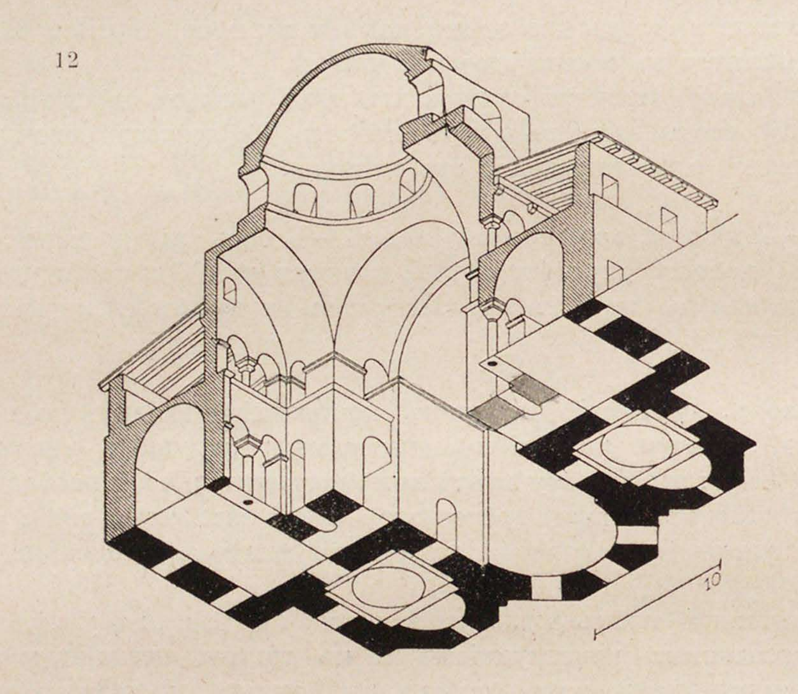
Угловые массивы связаны по-два коробчатыми сводами, покрывающими четыре конца крестообразнаго плана.

Вся система равновѣсія видна внутри зданія; вся композиція разсчитана съ цѣлью укрѣпить и дополнить куполъ: ансамбль, всѣ части котораго подчиняются этому центральному мотиву, производитъ захватывающее по своей цѣльности впечатлѣніе.

Св.-Софія въ Константинополѣ, характернѣйшій памятникъ византійской архитектуры, отвѣчаетъ этимъ основнымъ даннымъ ансамбля, или, точнѣе, варіанту N общаго типа, установленнаго на стр. 15. Рис. 13 представляетъ общее ея расположеніе, которое въ существенныхъ чертахъ сводится къ слѣдующему:

Колоссальныхъ размѣровъ куполъ на парусахъ, пролетомъ болѣе 30 метровъ; двѣ стороны его укрѣплены сводами въ формѣ абсидъ; двѣ другія стороны поддерживаются массивными подпружными арками и укрѣпляются контрфорсами.

12



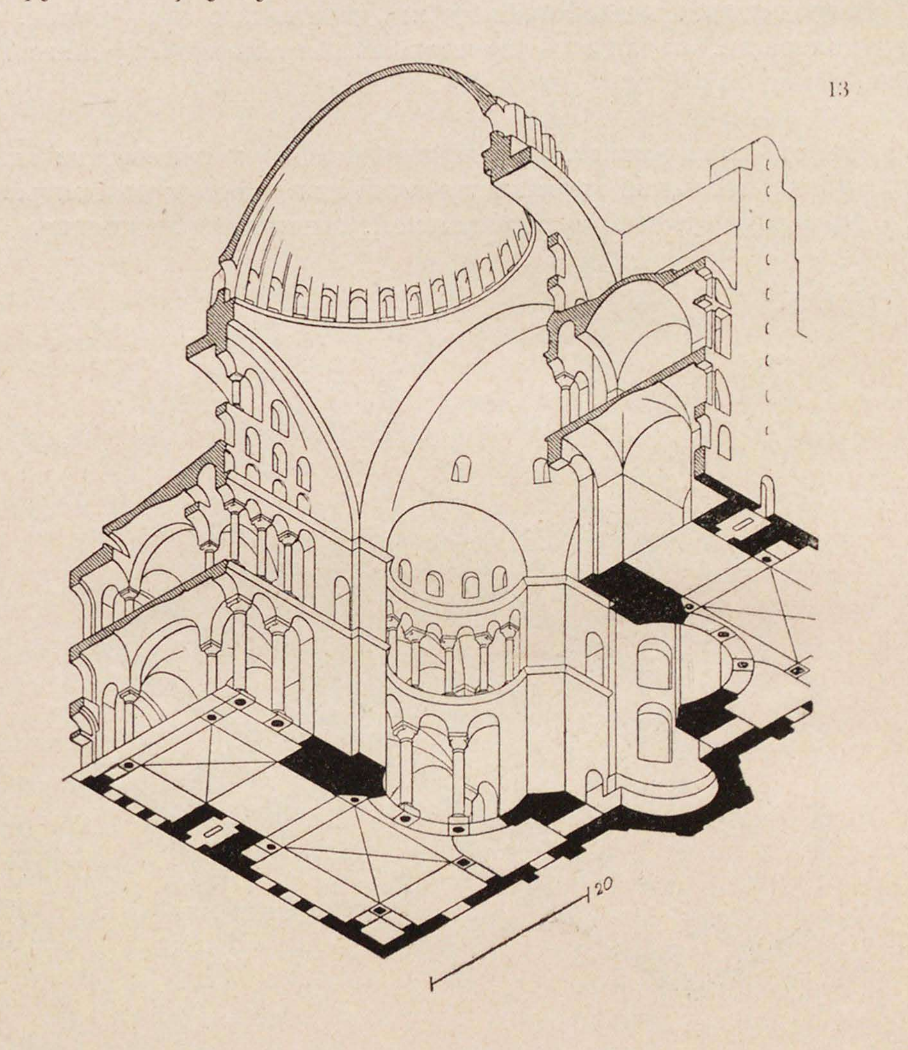
Двѣ громадныя, несущія куполъ абсиды отвѣчаютъ: одна—входу, другая—алтарю; двѣ подпружныя арки расположены соотвѣтственно боковымъ фасадамъ. Справа и слѣва развертываются боковые нефы въ два этажа, и, какъ въ сводахъ боковыхъ нефовъ, такъ и въ сводахъ центральной части поддерживающіе ихъ массивы включены въ очертанія самого зданія.

Св.-Софія была возведена при Юстиніанѣ, около 530 г., архитекторами: Исидоромъ изъ Милета и Анѳиміемъ изъ Траллеса.

Концепція зданія не только поражаетъ смѣлостью, но даже доходитъ до дерзости: послѣдовавшія вслѣдъ за окончаніемъ работъ поврежденія немедленно указали на слабые пункты.

Контрфорсы были слишкомъ слабы; укрѣпленіе купола на боковыхъ фасадахъ было недостаточно. Необходимо было: сдѣлать

массивнѣе контрфорсы и для того частью заполнить облегчавшія ихъ декоративныя ниши; сузить или даже уничтожить сдѣланныя въ нихъ лѣстницы; необходимо было также: удвоить, передѣлавъ ихъ, арки, которыя въ боковыхъ нефахъ пересѣкаютъ контрфорсы, и загрузить сверху куполъ.

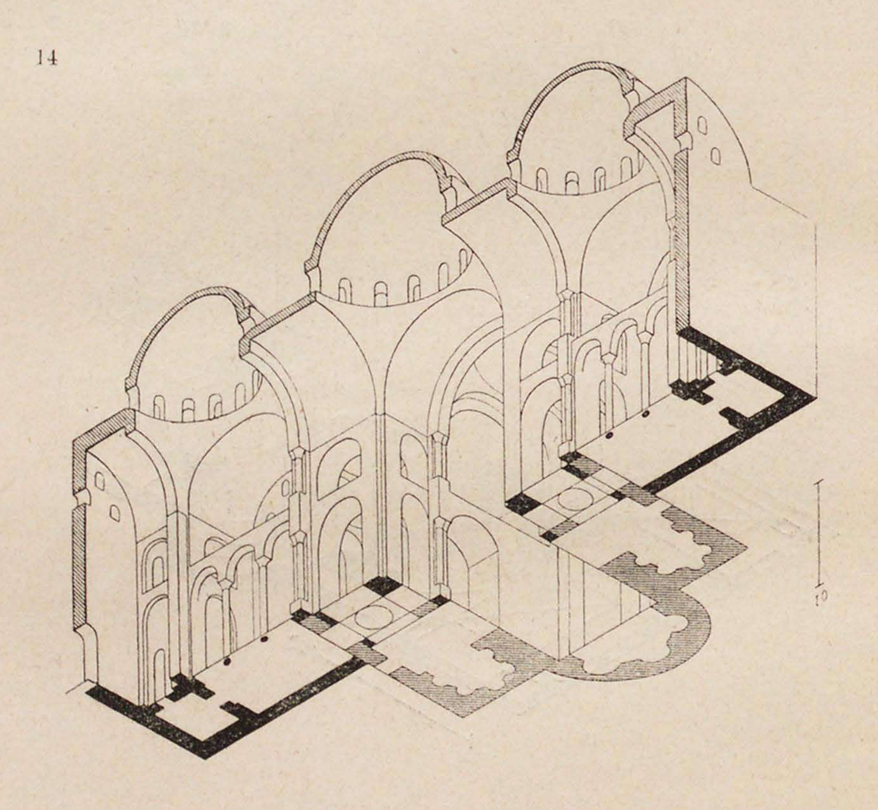


Затѣмъ, вслѣдствіе землетрясеній, пришлось нѣсколько разъ передѣлывать и самый куполъ. Первоначально онъ былъ слишкомъ плоскимъ: ему дали бóльшій подъемъ; и этотъ, уже возобновленный куполъ носитъ слѣды нѣсколькихъ частичныхъ передѣлокъ; зданіе до насъ дошло послѣ передѣлокъ и возобновленій, имѣвшихъ задачей его укрѣпить. Но въ общемъ оно уже пережило двѣнадцать столѣтій и, несмотря на тѣ реставраціи, которымъ подвергалось, подобная долговѣчность его свидѣтельствуетъ, что зданіе представляетъ жизненное и съ огромнымъ искусствомъ задуманное произведеніе.

Что касается умѣнья пользоваться декоративными средствами, которыми располагаетъ архитектура, то св.-Софія является образцовымъ произведеніемъ: изученіе эффектовъ, искусство контрастовъ и декоративная роскошь разработаны до границъ возможнаго.

Впереди лежитъ двойной портикъ, темный, и тѣмъ болѣе, въ силу контраста, поражаетъ лучезарный блескъ необозримаго корабля.

Уже отъ самаго входа, благодаря положенію конхи впереди главнаго купола, послѣдній открывается полностью, и всѣ своды центральнаго нефа развертываются непрерывной, сплошной плоскостью.

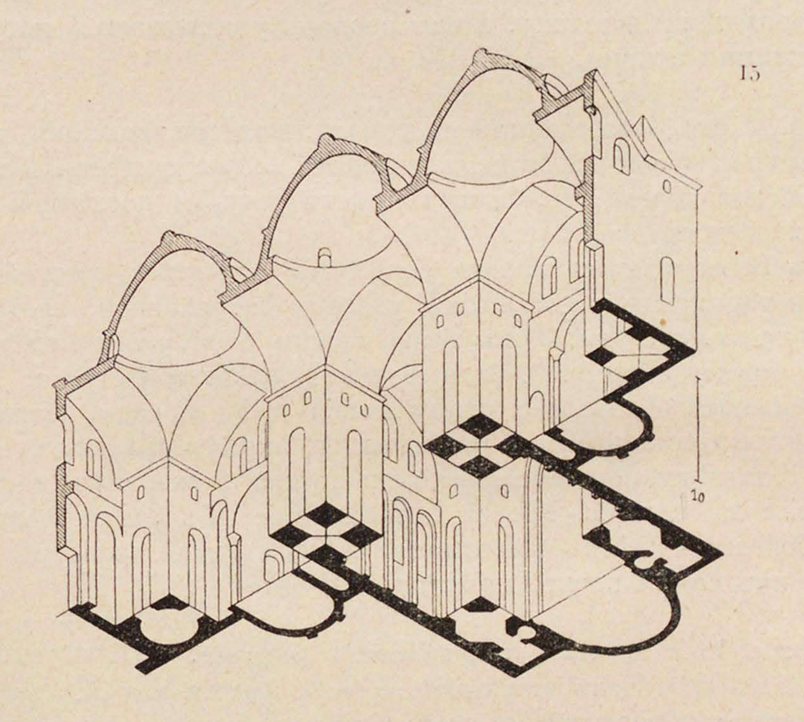


Вдоль этого нефа, повсюду детали вписываются въ очень крупныя дѣленія: основныя линіи не позволяютъ дробиться впечатлѣнію, сообщаютъ ему цѣльность; многочисленныя, но въ мѣру, детали тѣмъ рельефнѣе выдѣляютъ грандіозность сооруженія. Откиньте боковыя колоннады, и ничто не будетъ указывать на необычайный размахъ подпружныхъ арокъ купола; нѣтъ, онѣ необходимы, чтобы дать масштабъ зданію и тѣмъ оградить св.-Софію отъ странной похвалы, примѣняемой въ отношеніи св.-Петра, что въ послѣднемъ скрадывается огромность его размѣровъ.

Внутреннее убранство можетъ служить мѣриломъ декоративной роскоши византійскаго искусства: стѣны облицованы штучными панелями изъ рѣдчайшихъ мраморовъ, своды сплошь покрыты мозаиками; ни одной плоскости, которая не была бы украшена мраморомъ.

Всѣ своды свѣтятся измѣнчивымъ и прозрачнымъ мерцаніемъ золота и эмали.

Огромный куполъ, озаренный по всей окружности вѣнцомъ оконъ, открывающихся у его основанія, кажется разобщеннымъ съ опорами и какъ бы висящимъ въ воздухѣ.



Пилоны, удерживающіе четыре подпружныхъ арки купола, скрываются за боковыми галлереями, такъ что виденъ одинъ лишь уголъ ихъ, но и это достаточно, чтобы было замѣчено присутствіе самыхъ массивовъ и тѣмъ поселить увѣренность въ прочности сооруженія; зданіе поражаетъ, но съ перваго же взгляда все въ немъ представляется яснымъ. Никогда смѣлость и солидность конструкціи, блескъ красокъ и чистота линій, никогда геній Рима и геній Востока не сочетались въ болѣе поразительномъ и болѣе гармоничномъ ансамблѣ.

4,—*Крестообразныя церкви съ пятью куполами.*—Тогда какъ въ св. Софіи нашелъ осуществленіе идеалъ зданія съ единымъ куполомъ, архитектора Юстиніана возвели на крестообразномъ планѣ съ пятью куполами церковь св.-Апостоловъ.

Церковь св.-Апостоловъ не сохранилась и намъ извѣстна лишь изъ описанія ея Прокопіемъ, но мы обладаемъ двумя копіями ея, исполненными около XII вѣка: св.-Маркъ въ Венеціи, который дошелъ до насъ во всемъ блескѣ его азіатскаго убранства, и св.-Фронтъ въ Перигё, болѣе внушительный въ своей строгой наготѣ, чѣмъ св.-Маркъ подъ его ослѣпительной оболочкой изъ мозаикъ и мраморовъ.

Рис. 14 показываетъ общій видъ св.-Марка, а на рис. 15 ему сопоставленъ видъ св.-Фронта.

И въ томъ и въ другомъ зданіи купола покоятся на облегченныхъ пролетами пилонахъ, а ихъ распоръ уничтожается могучими подпружными арками.

Св.-Маркъ, возведенный въ городѣ, поддерживавшемъ непрерывныя сношенія съ Востокомъ, является непосредственной копіей византійской модели; св.-Фронтъ имѣетъ связь съ послѣдней лишь чрезъ посредство св.-Марка.

Въ Венеціи необходимость сохранить часть стѣнъ древней базилики, которыя на нашемъ планѣ указаны штриховкой, заставила, быть можетъ, отступить отъ безусловнаго повторенія модели; но общему пріему послѣдней, безъ сомнѣнія, слѣдовали строго.

Обращаютъ вниманіе окаймляющія нефъ аркады, лишенныя дѣйствительнаго значенія и, повидимому, внушенныя подражаніемъ такой модели, гдѣ боковые нефы были въ два этажа, какъ, напр., въ св.-Софіи; въ ц-ви св.-Фронта воспоминаніе объ этомъ подраздѣленіи боковыхъ нефовъ существуетъ лишь въ видѣ аркатуръ, опоясывающихъ самыя наружныя стѣны.

Позднѣйшіе типы византійскихъ церквей. — Пятикупольный планъ былъ пригоденъ лишь для очень большихъ зданій, а въ позднѣйшій періодъ византійскаго искусства возводились церкви крайне скромныхъ размѣровъ: необходимо было создать болѣе простой типъ, который окончательно и установился въ монастыряхъ Аѳона.

Разсматриваемый въ своемъ ансамблѣ, такой планъ представляетъ не что иное какъ планъ св.-Софіи въ Салоникахъ (стр. 44), но безъ боковыхъ галлерей: крестообразный планъ съ очень короткими концами и съ центральнымъ куполомъ.

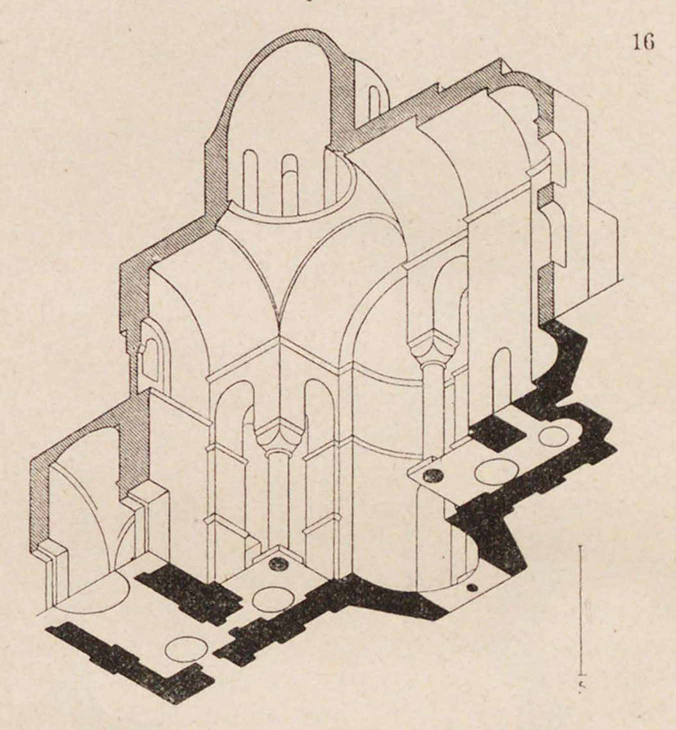
Впереди входа возвышается нартексъ, или притворъ.

Четыре конца креста покрыты короткими коробчатыми сводами и главный распоръ дѣйствуетъ на угловые паруса, которые охватываются этими коробчатыми сводами; здѣсь-то и должны быть приложены массы, служащія для забутки.

Повидимому, все указывало на необходимость имѣть массивъ въ каждомъ углу купола, но византійцы понимали, что въ дѣйстви-

тельности той же цѣли можно удовлетворить съ помощью полаго устоя, лишь бы онъ былъ надлежаще нагруженъ; такимъ образомъ и облегчались угловые устои (стр. 15).

Примѣръ на рис. 16 заимствованъ изъ Ватопедскаго монастыря (Аѳонъ), примѣръ на рис. 17—изъ той аѳонской церкви, начертаніе которой было изслѣдовано на стр. 31.



Тотъ же пріемъ находится: въ Каѳоликонѣ и Капникарея въ Аѳинахъ; на Аѳонѣ—въ ц-ви Лаврскаго монастыря (м-рь св.-Аѳанасія); въ Константинополѣ—въ ц-вахъ Ѳеотокосъ, Пантократоръ и Коры. Насколько можно судить по описанію Фотія, эта же тема была положена въ основу большой церкви дворца, возведенной въ IX вѣкѣ императоромъ Василіемъ; таковъ, можно сказать, былъ нормальный типъ.

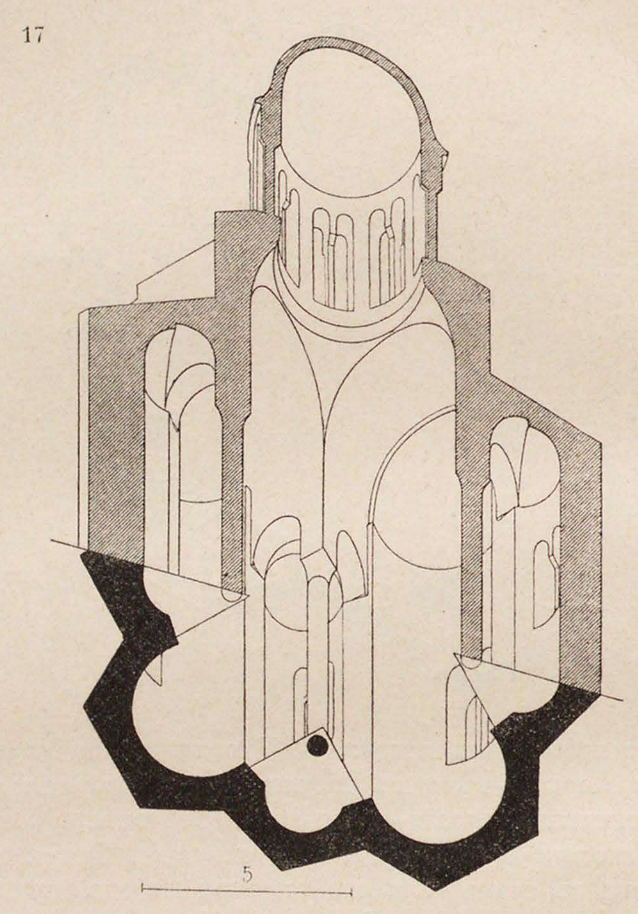
Къ IX вѣку появляется обыкновеніе ставить купола на цилиндрическихъ барабанахъ (рис. 16 и 17), очевидно съ цѣлью получить освѣщеніе чрезъ высокія окна подъ куполомъ; но мало-по-малу эта возвышенная форма стала примѣняться и къ глухимъ барабанамъ (Ѳеотокосъ въ Константинополѣ).

Начиная съ X вѣка, купола не только дѣлаютъ еще выше, но стремятся и умножать ихъ число: по угламъ центральнаго купола маленькіе сферическіе сводики поднимаются въ видѣ куполовъ и указываютъ извнѣ на внутреннее расположеніе.

Однимъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ такой группировки куполовъ является ц-вь св.-Вардія въ Салоникахъ; ц-вь св.-Апо-

столовъ въ томъ же городѣ представляетъ одно изъ наиболѣе изящныхъ примѣненій даннаго типа.

Во всѣхъ разсмотрѣнныхъ случаяхъ купола покоятся на парусахъ въ формѣ сферическаго треугольника. Около XI вѣка появляются коническіе паруса, и это нововведеніе влечетъ за собой измѣненіе въ планѣ, указанное на рис. 18:



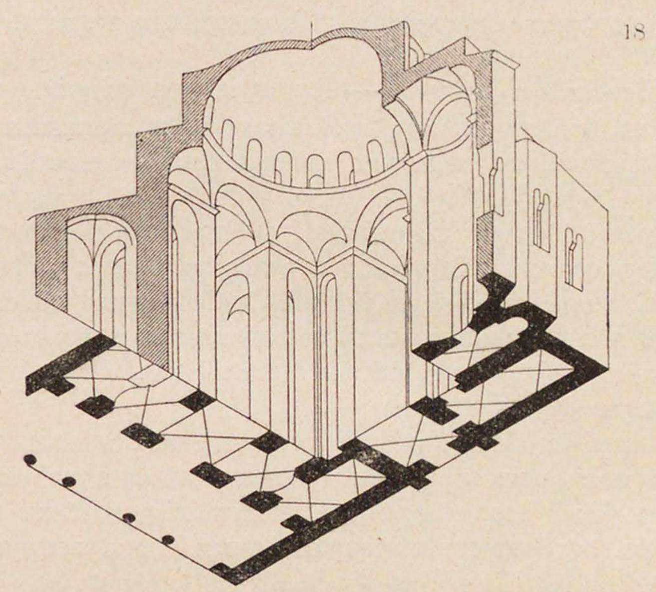
Каждый изъ коническихъ парусовъ опирается на два устоя. Въ дѣйствительности куполъ опирается здѣсь на восьмиугольное основаніе.

Этотъ варіантъ, безъ сомнѣнія уступающій въ смѣлости нормальному типу, осуществленъ въ монастырѣ Дафна (рис. 18), въ ц-вахъ: Панагія-Никодимо въ Аѳинахъ, св.-Луки на Парнасѣ и св.-Николая въ Мистрѣ.

ОСОБЕННОСТИ ЦЕРКВЕЙ ЦЕНТРАЛЬНОЙ СИРІИ.

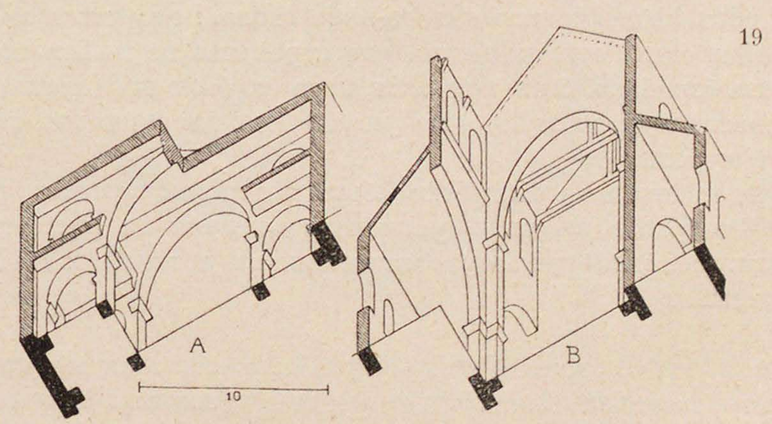
а. — Церкви, покрытыя каменными плитами, и церкви съ деревянными крышами на аркахъ. — На общемъ фонѣ византійской архи-

тектуры выдѣляются двѣ сирійскія школы, сдѣлавшіяся извѣстными намъ благодаря трудамъ Rey и Vogüé; одна изъ нихъ существовала въ долинѣ Оронта, другая — въ Гауранѣ, на югъ отъ Дамаска.



Вся страна крайне бѣдна лѣсомъ, на югъ же отъ Дамаска она не только совершенно безлѣсная, но сверхъ того, не имѣетъ и камня, годнаго для приготовленія извести: ничего кромѣ базальтовъ.

Въ отношеніи деревянной конструкціи и даже каменной кладки на растворѣ необходимо было не только быть бережливымъ, но въ нѣкоторыхъ мѣстахъ и совсѣмъ отъ нихъ отказаться; приходилось строить все или почти все изъ плитъ базальта, положенныхъ безъ раствора.



Въ I томѣ (стр. 449) мы уже изслѣдовали тотъ методъ, который явился слѣдствіемъ столь исключительныхъ условій; на рис. 19 пред-

ставлено два примѣра конструкціи, изъ которыхъ одинъ заимствованъ изъ архитектуры въ равнинахъ на югъ отъ Дамаска, другой—въ долинѣ Оронта: А—базилика въ Тафкѣ, покрытая каменными плитами; В – базилика въ Ругейгѣ имѣетъ деревянное покрытіе, фермы котораго перемежаются каменными арками.

б. — Купольныя церкви. — Архитектура Сиріи, не покидая никогда типъ базилики, покрытой плитами на аркадахъ, къ V вѣку вводитъ и купола, но рѣдко на квадратномъ основаніи.

На стр. 18 были указаны своды на парусахъ изъ тесанаго камня въ Іерусалимѣ (Харамъ), но они составляютъ исключеніе; въ купольныхъ зданіяхъ заіорданской Сиріи почти повсюду паруса замѣняются тѣми горизонтально выложенными переходами, которые описаны на стр. 18, а чтобы уменьшить ихъ свѣсъ, принимаютъ многоугольную форму плана.

Типъ сирійской купольной церкви представляетъ св -Георгій въ Эзрѣ: куполъ восьмигранной формы покоится на угловыхъ плитахъ, а профиль его еще выше, чѣмъ персидскихъ куполовъ, и имѣетъ очень острую стрѣльчатую форму, едва закругленную въ вершинѣ.

И даже бываютъ случаи, когда, чтобы избѣжать купола, сирійцы оставляютъ пересѣченіе двухъ нефовъ безъ покрытія. На основаніи подлинныхъ текстовъ Вогюэ установилъ, что въ большой церкви св -Симеона Столпника, въ Калатъ-Семанѣ, пересѣченіе нефовъ совершенно не имѣло покрытія.

Въ тѣхъ случаяхъ, когда строитель могъ воспользоваться и строевымъ лѣсомъ, задача покрытія разрѣшалась устройствомъ деревяннаго купола. Барабанъ церкви въ Босрѣ настолько легокъ, что не могъ поддерживать какого-либо свода, но кромѣ того въ немъ продѣланы окна; отсюда видно, что строитель не имѣлъ намѣренія оставлять барабанъ безъ покрытія, какъ то было въ Калатъ-Семанѣ: сохранившіяся развалины ясно указываютъ на существованіе деревяннаго купола.

Въ нѣкоторыхъ зданіяхъ было принято среднее рѣшеніе, именно—покрытіе въ видѣ усѣченнаго конуса съ отверстіемъ въ вершинѣ; послѣдній пріемъ указанъ нами въ ротондѣ надъ Гробомъ Господнемъ.

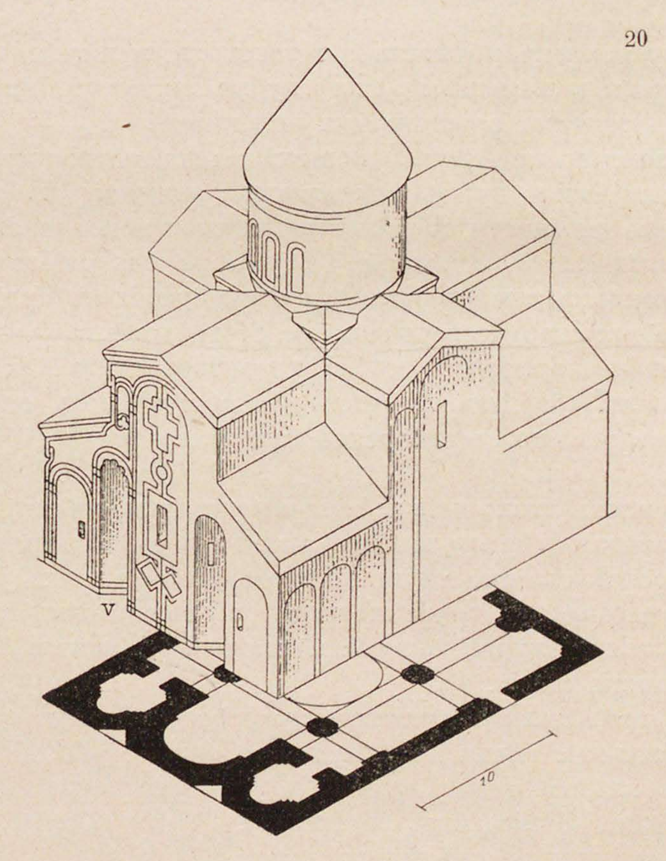
Кромѣ того, зданія Сиріи мусульманской эпохи могутъ доставить намъ матеріалъ для возстановленія деревянныхъ куполовъ христіанской архитектуры Сиріи. Въ своемъ мѣстѣ мы опишемъ яйцевидные купола изъ двойной деревянной оболочки въ мечетяхъ Эль-Акса и Эль-Сакра въ Іерусалимѣ; несомнѣнно, эти купола, какъ и

куполъ надъ Гробомъ Господнемъ, относятся къ одной группѣ, къ которой принадлежитъ и соборъ въ Босрѣ и, быть можетъ, даже восьмигранная церковь въ Гаризимѣ: въ Сиріи каменные купола, повидимому, часто замѣнялись легкой деревянной конструкціей.

III.—ЦЕРКВИ АРМЕНІИ.

Занимаемое Арменіей положеніе между Персіей и Византіей дѣлало изъ нея арену непрерывной борьбы, вслѣдствіе чего ей лишь сравнительно поздно удалось достигнуть необходимаго для созданія искусства спокойствія: начало армянской архитектуры было положено около XI вѣка при Багратидахъ, благодаря покровительству, оказанному имъ багдадскими халифами, но уже съ средины XII вѣка она начинаетъ приходить въ упадокъ. Въ этотъ короткій промежутокъ времени страна покрывается множествомъ зданій, поражающихъ незначительностью размѣровъ, но и безукоризненно изящныхъ.

20



Въ эпоху этого расцвѣта византійская архитектура уже вполнѣ сформировалась, и Арменія заимствуетъ у нея общія данныя въ отношеніи плана: армянскій планъ (рис. 20) представляетъ варіантъ греческаго плана X вѣка.

Тогда какъ византійцы во внѣшнихъ формахъ выражаютъ внутреннее строеніе зданія, армяне скрываютъ его подъ искусственно симметричной обработкой фасада: зданіе прямоугольной формы съ куполомъ посрединѣ него; абсидальный планъ маскируется треугольными нишами, такими, какъ, напр., V; въ общемъ, совершенно условная регулярность.

Съ точки зрѣнія статики, сводъ центральнаго нефа представляется вполнѣ устойчивымъ, благодаря охватывающимъ его сводамъ боковыхъ нефовъ; правда, вмѣстѣ съ тѣмъ центральный нефъ лишается непосредственнаго освѣщенія, но Арменія изобилуетъ свѣтомъ.

Съ точки зрѣнія пропорцій, армянскія церкви отличаются стройностью формъ, которая, начиная съ XI вѣка, еще возрастаетъ благодаря стрѣльчатому профилю аркадъ.

Во внутреннемъ убранствѣ обращаютъ вниманіе профилированныя аркады и пильеры въ видѣ пучка пилястръ, иногда фланкированныя тонкими пристѣнными колоннами.

Обыкновенно въ Арменіи пользуются декоративнымъ пріемомъ, который совершенно чуждъ византійской архитектурѣ и состоитъ въ томъ, что плоскости стѣнъ охватываются поясомъ аркатуръ то полуциркульной, то подковной формы. Вдоль реберъ зданія и вокругъ оконныхъ пролетовъ тянутся украшенія въ видѣ плетенья, которыя по масштабу совершенно не соотвѣтствуютъ малымъ размѣрамъ зданія и придаютъ особый характеръ стилю. На плоскихъ частяхъ этихъ бордюровъ часто развертываются завитки изъ листьевъ совершенно сассанидской фактуры.

Внутри всѣхъ этихъ церквей нефы покрыты коробчатыми сводами съ выступающими подпружными арками и съ пильерами, расчлененными соотвѣтственно числу опирающихся на нихъ арокъ; всѣ церкви представляютъ такое сходство съ памятниками французской романской архитектуры, которое возможно объяснить лишь общностью происхожденія.

Какъ примѣры мы перечислимъ: соборъ въ Ани, относящійся, согласно надписи, почти къ 1010 году; Самтави (рис. 20); Узунларъ, гдѣ планъ имѣетъ форму строгаго прямоугольника; Дигуръ, Пицунда, Мокви, Эчміадзинъ, Трапезундъ, гдѣ абсиды болѣе или менѣе выражаются во внѣшности зданія.

Какъ на варіанты, уклоняющіеся отъ каноническаго типа, слѣдуетъ указать на надгробныя часовни, и, между прочимъ, на часовню въ Ани, представляющую форму восьмиугольнаго зала, фланкируемаго абсидами и предшествуемаго нартексомъ. Особаго

напоминанія заслуживаетъ часовня съ оригинальной структурой, указанной на стр. 21; она имѣетъ видъ миргаба въ Кордовѣ, и здѣсь, кажется, была предвосхищена идея нервюрныхъ сводовъ французской готической архитектуры.

IV.—ЦЕРКВИ РОССІИ И НИЖНЯГО ДУНАЯ.

Религіозные памятники южной Россіи, повидимому, занимаютъ мѣсто между школами Константинополя и Арменіи, но ближе къ послѣдней. Славянская школа, какъ и византійская, не допускаетъ стрѣльчатой формы арокъ, но зато, какъ и армянская, предпочитаетъ вытянутыя пропорціи (церковь Покрова и др.), а въ украшеніяхъ пользуется лиственнымъ орнаментомъ чисто сассанидскаго характера (Ростовъ, Владиміръ и др.). Встрѣчаются въ Россіи и подражанія конической формѣ куполовъ. Въ стѣнахъ русскихъ церквей встрѣчаются такія же характерныя впадины, треугольныя ниши, какъ на рис. 20, V. Шаровидная капитель русскаго искусства, повидимому, воспроизводитъ, усиливая ее, армянскую капитель въ формѣ кольца; и, наконецъ, когда около XVI вѣка мусульманская Персія создаетъ луковичный куполъ, то въ силу подражанія, свидѣтельствующаго объ устойчивости традицій, берущихъ начало по ту сторону Кавказа, его усваиваетъ Россія и дѣлаетъ однимъ изъ главныхъ элементовъ своей архитектуры.

Въ бассейнѣ Дуная, въ Сербіи, Румыніи и Молдавіи, армянскій характеръ во внѣшней обработкѣ зданій проявляется еще сильнѣе: въ церквахъ Раваницы, Крушеваца и Студеницы находятся всѣ детали армянскаго плетенаго орнамента, но въ примѣненіи къ зданіямъ византійскаго типа по массамъ. Церкви въ Куртеа д'Арджешъ, Тырговиштѣ, Драгомірѣ не имѣютъ ни одного орнамента, неизвѣстнаго Арменіи: съ точки зрѣнія декоративной архитектуры, бассейнъ Дуная является какъ бы армянской колоніей и изъ числа элементовъ послѣдней онъ исключаетъ лишь стрѣльчатую форму арокъ.

V.—ЦЕРКВИ ЕГИПТА И АФРИКАНСКАГО ПОБЕРЕЖЬЯ.

У коптовъ верхняго Египта преемственно сохранился типъ церквей то круглыхъ то квадратныхъ, но гдѣ алтарь включенъ въ тройную концентрическую ограду, и эти церкви, большею частью съ кровлею изъ тростника, представляютъ хотя и скромные, но, быть можетъ, наиболѣе характерные образцы храмовъ съ центральнымъ алтаремъ.

По поводу церкви въ Виѳлеемѣ (стр. 38) нами было отмѣчено существованіе въ Палестинѣ плана съ тройной абсидой.

Въ Африкѣ церковь въ Орлеансвиллѣ, несомнѣнно относящаяся къ 325 г., представляетъ базилику съ двумя абсидами: она имѣетъ пять нефовъ, и съ каждаго конца главный нефъ заканчивается полукружіемъ.

Подобнаго же плана коптская церковь въ Эрментѣ (Египетъ).

Нѣкоторыя коптскія церкви въ три нефа покрыты коробчатымъ сводомъ, причемъ въ нихъ примѣнена та же статическая комбинація, которая встрѣтится и у французовъ въ романскую эпоху. Въ селеніи Деиръ-эль-Фанэ Египетская экспедиція измѣрила одну изъ такихъ церквей, гдѣ центральный нефъ покрытъ полуциркульнымъ коробчатымъ сводомъ, а боковые нефы—половинами коробчатаго свода, поддерживающими центральный сводъ. Въ данной конструкціи достигнута безусловная устойчивость, но зато центральный нефъ лишенъ непосредственнаго освѣщенія. Послѣдній недостатокъ не имѣетъ значенія въ такой странѣ, какъ Египетъ, и указанная конструктивная система здѣсь вполнѣ умѣстна. Возникаетъ вопросъ: не существовалъ ли въ Азіи такой, теперь исчезнувшій типъ зданій, который послужилъ общимъ родоначальникомъ для армянскихъ, безъ прямого освѣщенія, церквей и для сводчатыхъ храмовъ въ провинціяхъ Пуату и Оверни?

VI.—ЦЕРКВИ СИЦИЛІИ.

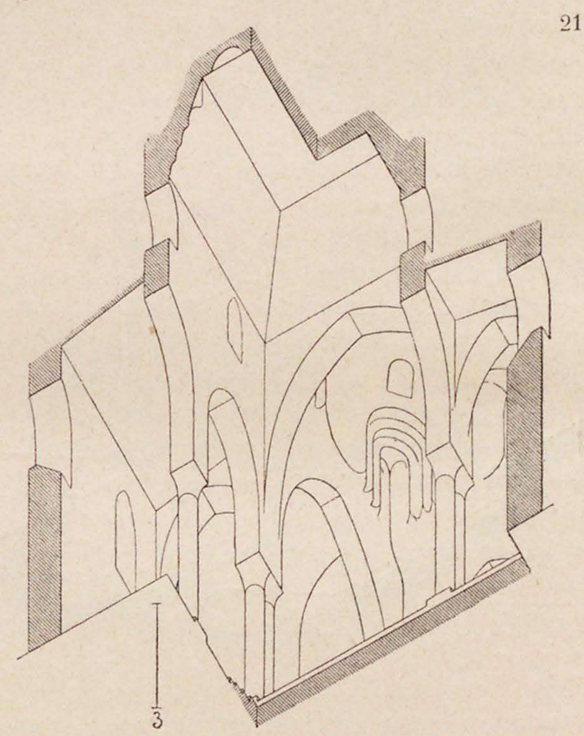
Въ группѣ византійскихъ школъ сицилійская архитектура занимаетъ особое мѣсто. Въ этой странѣ скрещиваются три вліянія: исходящее изъ Константинополя греческое, арабское и норманское, и всѣ они, усвоиваясь, претворяются въ мѣстной архитектурной школѣ; въ послѣдней встрѣчаются и сводчатыя церкви, гдѣ примѣнена стрѣльчатая арабская форма арокъ, встрѣчаются и церкви, гдѣ алтари покрыты сводами, а нефы—деревянной кровлей, а также и базилики латинскаго типа по плану, но гдѣ полуциркульная форма замѣняется стрѣльчатой, въ сочетаніи съ деталями, заимствованными изъ норманскаго искусства.

Церковь Марторана въ Палермо, возведенная около XII вѣка, является однимъ изъ первыхъ византійскихъ памятниковъ, гдѣ полуциркульная форма смѣняется стрѣльчатой; с.-Катальдо, св.-Антонія и с.-Джованни дель-Эремити относятся къ числу византійскихъ церквей той эпохи, когда проявляется стремленіе возвысить купола, но на ряду съ этимъ они представляютъ ту особенность, уже арабскаго происхожденія, что куполъ покоится на коническихъ парусахъ.

Въ Палатинской капеллѣ (Палермо, рис. 21) мы встрѣчаемъ сочетаніе хора, покрытаго куполомъ на коническихъ парусахъ, съ

нефомъ базиличнаго типа. Аркады нефа—стрѣльчатой формы, чистѣйшаго арабскаго типа, а плафонъ состоитъ изъ комбинаціи кессоновъ и тѣхъ ячеекъ, къ которымъ мы еще вернемся по поводу мусульманскаго искусства. Латинскій планъ нефа, византійскій характеръ алтаря, всѣ детали, включая и арабскія надписи, — все это свидѣтельствуетъ о смѣшеніи различныхъ вліяній, что, однако, ничуть не лишаетъ это произведеніе единства характера. Своды покрыты мозаикой съ золотыми фонами, а соффиты — золотымъ рисункомъ по темному фону, и все озаряется слабымъ свѣтомъ, который разсѣивается въ переливающихся рефлексахъ невыразимой гармоніи. Это убранство, которое едва проступаетъ въ полумракѣ, является тріумфомъ колорита.

21



Важнѣйшій памятникъ этой архитектуры—соборъ въ Монреалѣ (рис. 22), базилика, гдѣ сводами покрыты лишь абсиды, а поверхъ пересѣченія двухъ нефовъ, поверхъ средокрестія, крыша приподнята надъ общей массой зданія.

Послѣдній пріемъ, быть можетъ, норманскаго происхожденія, влечетъ за собой со всѣхъ сторонъ средокрестія арки, поражающія своей величественностью.

Стрѣльчатыя, повсюду арабской пропорціи, арки кладутъ на всю композицію оригинальный характеръ смѣлости и легкости.

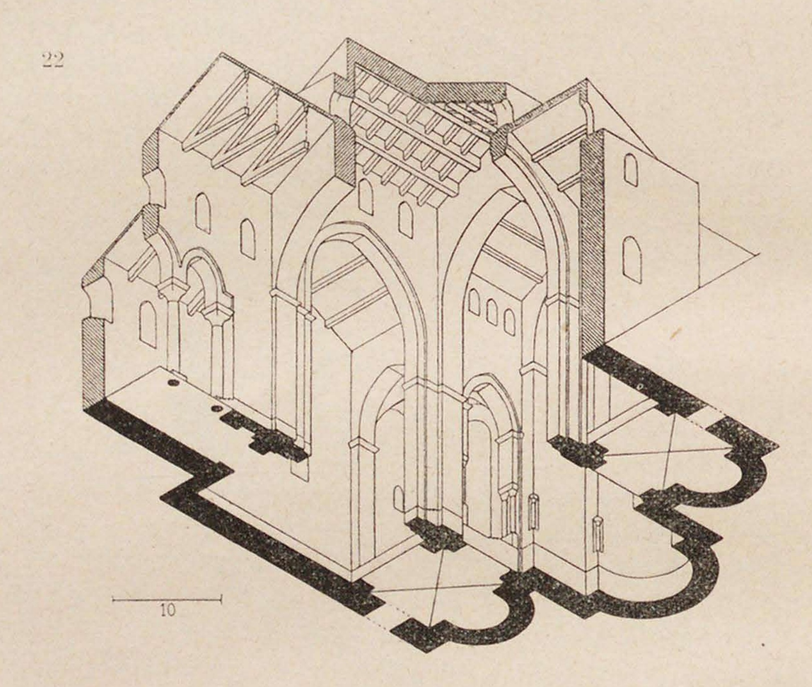
Крыши съ простыми и вездѣ открытыми фермами лежатъ на разномъ уровнѣ, а на концахъ трансепта крыши расположены въ

поперечномъ направленіи, что вмѣстѣ взятое даетъ разнообразіе, вноситъ въ композицію оживленіе.

Нижняя часть стѣнъ облицована мраморами, верхняя же часть ихъ и арки покрыты мозаиками широкаго рисунка, выдѣляющимися на лазоревыхъ фонахъ.

Деревянныя стропила, передѣланныя послѣ одного пожара, сплошь расписаны и позолочены на фонахъ, гдѣ преобладаетъ голубой тонъ.

Внѣшнее убранство состоитъ изъ штучной мраморной мозаики, въ видѣ переплетающихся аркатуръ, которыя находятся въ абсидѣ собора въ Палермо и которымъ, въ свою очередь, подражали норманны въ своей архитектурѣ.



Въ Чефалу норманское вліяніе очевидно.

Оно проявляется: въ конструкціи - попытками примѣнить нервюрный сводъ; въ декоративной обработкѣ — деталями карнизовъ и архивольтовъ, которыя кажутся какъ бы скопированными съ церквей въ Канѣ (Caen).

За указанными исключеніями, концепція собора та же, что и въ Монреалѣ; разсматриваемое въ его ансамблѣ зданіе слѣдуетъ считать среди лучшихъ произведеній этой архитектуры, которая изъ Палермо, ея очага, распространяется въ Италіи до Салерно.

Теперь въ соборахъ Чефалу и Монреаля ихъ мозаики, ихъ живопись и мраморы залиты свѣтомъ; нѣкогда же внутренность соборовъ была погружена въ полумракъ въ такой же мѣрѣ, какъ

теперь въ Палатинской капеллѣ. Въ окна Монреальскаго собора, въ настоящее время застекленныя, были вставлены свинцовые листы съ вырѣзками, черезъ которыя едва проникалъ полусвѣтъ, и на всю муссивную живопись ложилась та глубина сумерекъ, объ эффектѣ которой намъ позволяетъ судить Палатинская капелла.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО ЦЕРКВЕЙ; НАРТЕКСЪ, АТРІУМЪ, ГРОБНИЦЫ, БАПТИСТЕРІИ.

За описаніемъ самыхъ церквей остается лишь указать ихъ утварь; попытаемся установить мѣсто и характеръ престоловъ (по западной терминологіи—алтарь), каѳедръ и украшающихъ церковь символическихъ орнаментовъ, но прежде всего опредѣлимъ точнѣе назначеніе главнѣйшихъ частей зданія.

Въ церквахъ ранней эпохи престолъ былъ одинъ и занималъ мѣсто въ центрѣ конечной абсиды.

Въ глубинѣ абсиды—каѳедра епископа, а по окружности ея—сѣдалища остальныхъ священнослужителей.

Въ халцидикѣ (трансептѣ) и въ главномъ кораблѣ помѣщаются пѣвцы.

Міряне занимаютъ боковые корабли: мужчины съ одной стороны, женщины съ другой. Въ такихъ храмахъ, какъ св.-Софія, гдѣ боковые корабли въ два этажа, верхній этажъ предназначался для женщинъ.

Кающіеся и оглашаемые, не получившіе еще крещенія, удалены въ притворъ, или нартексъ, или даже въ передній дворъ; центръ этого послѣдняго занимаетъ колодезъ очищеній.

Вначалѣ существовало обыкновеніе совершать литургію лишь одинъ разъ въ день въ одной и той же церкви, что и удержалось въ обрядахъ восточныхъ церквей; этимъ объясняются и многочисленность восточныхъ церквей и скромность ихъ размѣровъ.

Престолъ.—На Востокѣ престолъ имѣетъ иное значеніе, чѣмъ на Западѣ. Для грековъ и армянъ престолъ представляетъ не что иное, какъ жертвенникъ; латинскіе же народы понимаютъ его какъ раку святого, на которой они и совершаютъ литургію, и если престоломъ служитъ не самая гробница святого, то чаще всего онъ возводится надъ криптой, гдѣ покоятся его останки.

Киворій и иконостасъ.—Латинскій престолъ занимаетъ у входа въ алтарь изолированное положеніе и ограждается простою сѣнью,

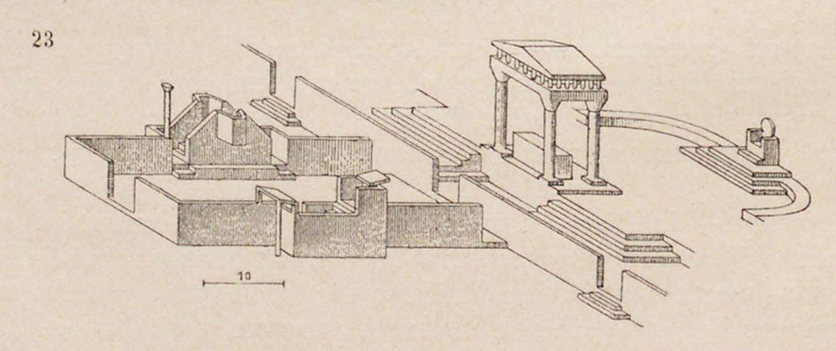
киворіемъ, съ занавѣсями, опускающимися въ моментъ пресуществленія св. даровъ. Византійскій или же армянскій престолъ отдѣляется отъ корабля церкви преградой, иконостасомъ, и едва доступенъ взору молящихся черезъ открытыя врата, за порогъ которыхъ міряне не могутъ переступать.

Столы для книгъ и священныхъ предметовъ. — Престолъ всегда дополняется двумя столами, расположенными или въ трансептахъ или въ абсидахъ, заканчивающихъ боковые нефы. Одинъ изъ нихъ служитъ для священныхъ книгъ, другой для сосудовъ и предметовъ богослуженія. Съ теченіемъ времени эти столы въ римской церкви преобразовались въ престолы, но никогда они не играли этой роли въ ранне-христіанской церкви и никогда не играютъ ее въ греческомъ богослуженіи. Священники надѣвали облаченія или въ трансептѣ или же въ боковыхъ абсидахъ; въ сакристіяхъ тогда не было нужды, и онѣ появляются лишь въ тотъ моментъ, когда оконечности креста латинской церкви были обращены въ капеллы.

Амвоны. — Впереди алтаря, въ главномъ нефѣ, возвышаются двѣ каѳедры, или два амвона, служащіе: одинъ для чтенія Евангелія, а другой для чтенія Апостоловъ и для проповѣдей.

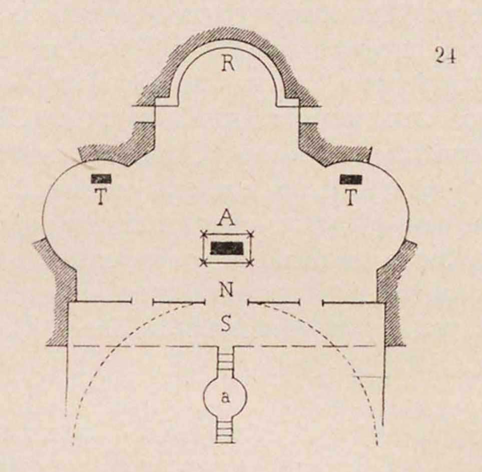
Общее устройство. — Рис. 23 показываетъ, согласно существующему теперь устройству въ церкви с.-Клементе въ Римѣ, видъ латинскаго «хора»; зданіе было передѣлано въ IX вѣкѣ, но всѣ детали, кажется, отвѣчаютъ древнѣйшимъ христіанскимъ традиціямъ: здѣсь видимъ мы престолъ, осѣняемый киворіемъ; въ глубинѣ — каѳедра епископа и сѣдалища священниковъ; впереди — преграда амвона и два аналоя.

23



Иконостасъ, отдѣляющая алтарь преграда, не существуетъ въ латинскихъ базиликахъ; лишь по поводу базилики С.-Паоло-фуори-ле-Мура имѣется указаніе на занавѣсъ, протянутый въ аркѣ, замыкающей нефъ.

Какъ примѣръ внутренняго устройства византійскихъ храмовъ, мы даемъ (рис. 24) планъ св.-Софіи, возстановленный согласно указаніямъ Павла Силенціарія:



Зданіе дѣлится иконостасомъ на двѣ части: корабль и алтарь.

По ту сторону иконостаса—престолъ A и два жертвенника T;

Впереди иконостаса—огороженное балюстрадой пространство S (солея), гдѣ помѣщались церковные пѣвцы;

И, наконецъ, подъ самымъ куполомъ—амвонъ *a*, гдѣ совершалось чтеніе, гдѣ имѣло мѣсто коронованіе императоровъ.

Св.-Маркъ въ своемъ алтарѣ, полугреческомъ, полулатинскомъ, сохранилъ многія черты описаннаго расположенія.

ОРІЕНТАЦІЯ И СИМВОЛИЧЕСКІЯ УКРАШЕНІЯ.

Древне-христіанскія базилики, и особенно римскія, не имѣютъ опредѣленной оріентаціи, а св.-Софія оріентирована безъ надлежащей точности: мысль обращать алтари въ сторону св. мѣстъ появилась, кажется, не ранѣе X вѣка и входитъ въ обыкновеніе, повидимому, въ эпоху, когда великое паломническое движеніе направило взоры всѣхъ къ Іерусалиму. Для странъ Западной Европы такая оріентація совпадаетъ съ направленіемъ на востокъ. Въ языческихъ храмахъ на востокъ смотритъ статуя божества, но не молящіеся, и такимъ образомъ оріентація христіанскихъ церквей какъ разъ противоположна той, которая принята въ языческихъ храмахъ; когда языческіе храмы обращали въ церкви, то неизмѣнно престолъ основывался на мѣстѣ пронаоса.

Что касается символическихъ или лицевыхъ изображеній, то нами уже было указано, что духъ иконоборчества не допускаетъ статуй: даже въ латинскихъ церквахъ священные символы испол-

нены почти исключительно живописью. Иконостасъ, какъ на то указываетъ самое названіе, украшается рядами изображеній святыхъ. Тимпаны аркадъ и коробчатые своды нефовъ, особенно въ Аѳонской школѣ, разбиты бордюрами на правильные четырехугольники, заполненные сценами на библейскія темы; между окнами купола подымаются во весь ростъ большія фигуры святыхъ; въ глубинѣ абсидъ помѣщаютъ изображенія Спасителя, Богородицы, или же святыхъ, съ поднятыми для благословенія руками; трактованныя въ такомъ масштабѣ, который не имѣетъ никакой соразмѣрности съ величиною зданія, эти фигуры, превышающія обыкновенный ростъ человѣка, напоминаютъ колоссовъ въ античныхъ храмахъ, и, очень можетъ быть, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ подражаніемъ греческому искусству: такимъ представлялся Зевсъ Олимпійскій въ глубинѣ своей целлы.

По поводу французской готической архитектуры намъ еще предстоитъ сдѣлать обзоръ сюжетовъ, которые живописецъ распредѣлялъ на различныхъ частяхъ церкви; здѣсь же удовольствуемся указаніемъ на драгоцѣнный „Подлинникъ", который служилъ и теперь еще служитъ руководствомъ для живописцевъ Аѳона.

НАРТЕКСЪ, АТРІУМЪ, КОЛОКОЛЬНИ, БАПТИСТЕРІЙ.

Нартексъ.—Нартексъ, или притворъ, обыкновенно имѣетъ видъ галлереи въ два этажа, расположенной вдоль главнаго фасада; въ монастырскихъ церквахъ Аѳона верхній этажъ его служитъ библіотекой.

Незначительный по размѣрамъ въ древнихъ зданіяхъ, нартексъ непрерывно захватываетъ все большее и большее значеніе. Около XIV вѣка входитъ въ обыкновеніе украшать его куполами на барабанахъ, которые высятся по угламъ фасада наподобіе башенъ; этотъ пріемъ находится въ ц. св.-Апостоловъ (Салоники) и въ ц. Ѳеотокосъ (Константинополь).

Въ армянской школѣ и въ ея отпрыскѣ—славянской школѣ—нартексъ или совсѣмъ не существуетъ или же существуетъ въ видѣ внѣшней галлереи (Узунларъ).

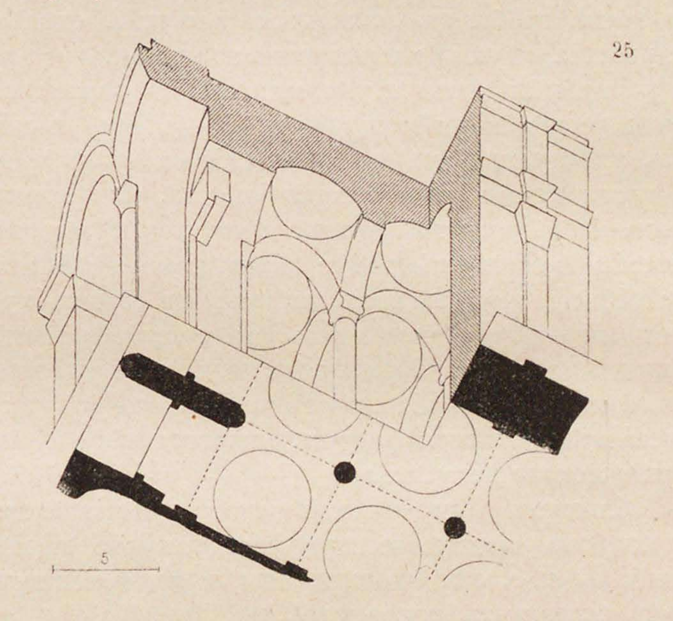
Въ армянской школѣ не употребляется также и переднiй дворъ съ портиками.

Впереди св.-Софіи (Константинополь) еще можно видѣть часть портика, окружавшаго передній дворъ.

Въ Іерусалимѣ входъ на платформу юстиніановской церкви Богоматери былъ обработанъ въ видѣ пропилей, о размѣрѣ и стилѣ которыхъ даетъ представленіе рис. 25 (Золотыя ворота).

Фонтанъ для омовеній, занимавшій центръ двора въ древне-христіанскихъ церквахъ, преемственно сохранился на Аѳонѣ: почти всегда передъ церковью имѣется святой колодецъ, покрытый сѣнью съ куполомъ; какъ воспоминаніе объ этомъ фонтанѣ, въ католической церкви сохранились кропильницы.

Колокольни.—Во многихъ изъ сирійскихъ церквей порталы фланкируются башнями, которыя, кажется, были лишь чисто декоративными аксессуарами (Кальбъ-Лузэ, Турманинъ). Въ св.-Софіи Константинопольской и въ св.-Софіи Салоникской сохранились слѣды башенъ, гдѣ, если вѣрить преданію, помѣщались деревянныя била, которыя у грековъ замѣняли западные колокола.



Колокола принадлежатъ собственно латинской церкви, и употребленіе ихъ, повидимому, распространяется къ VII вѣку, такъ какъ назначенныя для нихъ башни были возведены послѣ этого времени (въ Равеннѣ—св.-Аполлинарій въ Гавани; въ Римѣ — с-та Пуденціана, с-та Марія-инъ-Космединъ).

Баптистерій.—Никогда крестильная чаша не помѣщалась въ самой церкви: доступъ въ церковь былъ открытъ лишь для принявшихъ крещеніе; и такъ какъ до VIII вѣка только одинъ епископъ имѣлъ право совершать это таинство, то и баптистеріи существовали лишь поблизости епископальныхъ церквей. Они представляютъ простую часовню, первоначально и безъ престола, круглую или восьмиугольную въ планѣ; въ центрѣ ея помѣщается широкій бассейнъ, гдѣ совершалось крещеніе погруженіемъ въ воду. Главнѣйшіе изъ числа существующихъ баптистеріевъ: баптистерій Латеран-

скій; въ Равеннѣ—два баптистерія: аріанскій и православный; ротонда въ Ночерѣ; въ Сиріи—Деиръ-Сета, Мушелега, Калатъ-Семанъ; во Франціи—с.-Жанъ въ Пуатье.

ГРОБНИЦЫ.

Въ христіанскихъ гробницахъ различается двѣ эпохи: эпоха катакомбъ и эпоха погребальныхъ часовенъ и кладбищъ.

Катакомбы представляютъ не что иное, какъ покинутыя галлереи каменоломенъ, гдѣ гробницы, расположенныя въ нѣсколько этажей, тянутся вдоль стѣнъ; таковы именно катакомбы въ Римѣ, Александріи, Сиракузахъ. Лишь изрѣдка, черезъ значительные промежутки, среди гробницъ находятся капеллы, едва освѣщенныя черезъ отдушины, идущія на поверхность земли.

Если катакомбы когда и украшаются, то убранство ограничивается почти всегда легкой штукатурной обдѣлкой и символической живописью, трактующей не драматическія сцены страданій Господнихъ, но трогательное ученіе христіанства. Въ отношеніи стиля эти изображенія обладаютъ неизвѣстнымъ язычеству обаяніемъ, но по исполненію не идутъ далѣе наивнаго подражанія античной живописи; рельефное обрамленіе картинъ въ своихъ профиляхъ обнаруживаетъ нѣкоторую неловкость, но вмѣстѣ съ тѣмъ и легкость, не лишенную изящества. Саркофаги, когда они украшены скульптурой, напоминаютъ римскія произведенія эпохи упадка; въ общемъ, за исключеніемъ характера фигуръ, ничего новаго — все заимствовано изъ языческаго искусства.

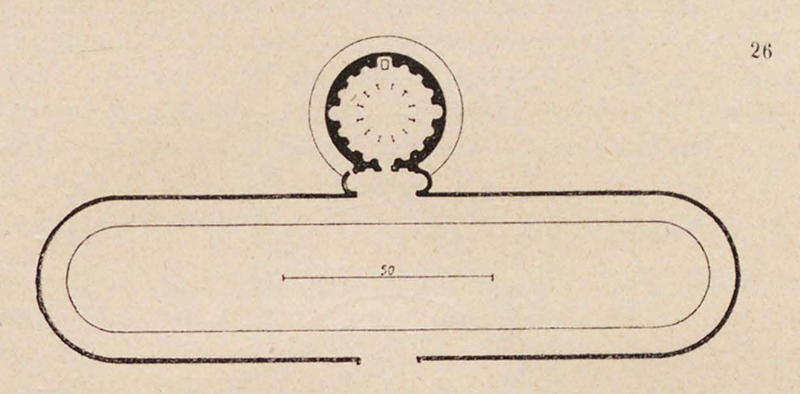
Арль обладаетъ памятниками одного христіанскаго кладбища ранней эпохи; это—почти все саркофаги того же характера, что и въ катакомбахъ, т.-е. они скопированы, за исключеніемъ символовъ, съ гробницъ античныхъ некрополей.

Затѣмъ слѣдуютъ гробницы въ формѣ колоннъ и гробницы въ формѣ квадратныхъ башенъ, что часто встрѣчается въ Сиріи, и, наконецъ, надгробныя часовни.

Надгробныя часовни имѣютъ видъ небольшихъ церквей, но отличаются отъ послѣднихъ особой заботливостью, направленной къ тому, чтобы обезпечить ихъ долговѣчность. Указанная сторона конструкціи, кажется, была чужда ранне-христіанской церковной архитектурѣ: базилики служатъ мѣстомъ собраній; ихъ возобновляютъ, смотря по существующей нуждѣ, и отъ нихъ требуется, чтобы онѣ были лишь вмѣстительны и приспособлены для отправленія богослуженія. Совсѣмъ иная мысль преобладаетъ въ основѣ надгробной часовни: послѣдняя прежде всего служитъ въ цѣляхъ воспоминанія, является монументомъ, возведеннымъ для будущихъ

поколѣній. Такимъ образомъ христіанскія гробницы представляютъ намъ послѣднія примѣненія той несокрушимой конструкціи, которая была создана въ императорскую эпоху: гробница св.-Елены въ формѣ ротонды покрыта сводомъ поистинѣ античнаго характера; гробница св.-Констанціи монументальностью своей еще вполнѣ римской структуры рѣзко отличается отъ современныхъ ей хрупкихъ базиликъ.

26



Послѣдняя гробница имѣетъ видъ круглаго храма (рис. 26), окруженнаго кольцевой галлереей и предшествуемаго овальнымъ дворомъ.

Эту ротонду принимали за баптистерій названной святой и въ то же время за ея гробницу, а овальный дворъ—за древній, слегка видоизмѣненный циркъ. На самомъ же дѣлѣ этотъ циркъ не что иное, какъ кладбище—одно изъ тѣхъ „campi santi“, традиція которыхъ удержалась до нашего времени.

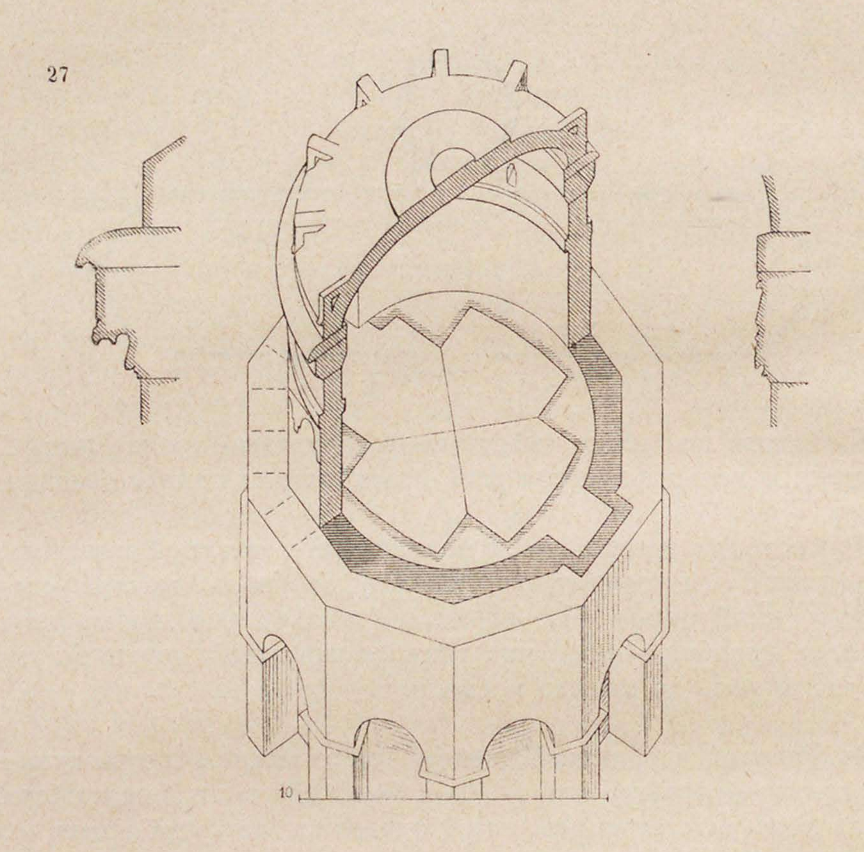
Въ Равеннѣ гробница Плацидіи представляетъ греческую часовню крестообразнаго плана. Для большей части византійскихъ императоровъ усыпальницей, гдѣ находились ихъ гробницы, служила церковь св.-Апостоловъ.

Среди надгробныхъ часовенъ особаго вниманія заслуживаетъ гробница Теодориха въ Равеннѣ (рис. 27):

По своему плану она принадлежитъ къ одной группѣ съ гробницей св.-Елены, или же съ тѣми гробницами, быть можетъ, языческими, которыя окаймляютъ Аппіеву и Пренестинскую дороги; по своей декоративной обработкѣ, какъ показалъ Вогюэ,—это сирійскій памятникъ.

Сирійскій характеръ обработки обнаруживается изслѣдованіемъ профилей, а также, и съ неменьшей ясностью, изъ деталей скульптуры. Достаточно сопоставить профиля карнизовъ на рис. 27 съ сирійскими профилями на стр. 27, I, II, чтобы убѣдиться въ поразительной общности стиля.

Если разсматривать памятникъ со стороны структуры, то аналогія лишь подтверждается: нижній этажъ покрытъ крестовыми сводами, и, согласно сирійскому обыкновенію, они сложены изъ тесанаго камня; но отъ сирійскихъ они разнятся особой изысканностью исполненія, не встрѣчающейся, быть можетъ, въ послѣднихъ, именно: они сложены «á crossettes» (камни по стрѣлкѣ обращены на оба лотка, имѣютъ ломаную форму).



Что касается купола, то онъ разрушаетъ наше представленіе объ этой эпохѣ матеріальнаго упадка, когда, казалось, должны были бы искать экономичныхъ и простыхъ рѣшеній.

Онъ состоитъ изъ одной глыбы, принадлежащей по своимъ размѣрамъ къ наиболѣе колоссальнымъ монолитамъ среди извѣстныхъ въ архитектурѣ.

Въ этотъ періодъ, когда варвары прочно осаживаются на развалинахъ Римской имперіи, не возвращаются ли вмѣстѣ съ тѣмъ и самые пріемы мегалитической архитектуры—первые изъ числа созданныхъ человѣкомъ?

Доставленный изъ Истріи монолитъ имѣетъ чашеобразную форму, что позволяетъ переправить его безъ затрудненія воднымъ

путемъ, помѣстивъ между двумя барками, и доставить къ самому основанію памятника, расположеннаго въ низинѣ.

Коль скоро монолитъ на мѣстѣ сооруженія, то, подобно глыбамъ дольменовъ или египетскихъ обелисковъ, его можно было бы поднять при помощи уравновѣшенныхъ рычаговъ (т. I, стр. 4 и 36), а несущія его стѣны можно было бы возвести потомъ; для указанной задачи достаточно было примитивной механики доисторическихъ временъ. Не менѣе страннымъ представляется и то явленіе, что въ эту эпоху, когда властно отразились и вкусы и инстинкты побѣдителей-варваровъ, обнаруживается очевидный возвратъ къ эффектамъ и средствамъ зарождающихся архитектуръ.

ГРАЖДАНСКІЯ И МОНАСТЫРСКІЯ СООРУЖЕНІЯ.

Въ I томѣ (стр. 519) было описано сирійское жилище Римской имперіи, и бо́льшая часть жилищъ, отвѣчающихъ этому описанію, принадлежитъ христіанамъ; надписи и встрѣчающіеся въ нихъ символы (крестъ, семисвѣчникъ) не оставляютъ никакого сомнѣнія относительно религіи ихъ обитателей.

Отъ жилищъ собственно византійскихъ провинцій не осталось никакихъ достовѣрныхъ слѣдовъ. Относительно дворцовъ мы имѣемъ лишь одни описанія. Развалины, такъ наз. Текфуръ-Серай въ Константинополѣ, восходятъ не древнѣе эпохи завоеванія города крестоносцами, но изъ данныхъ, имѣющихся въ византійскихъ хроникахъ, благодаря истолкованіямъ Лабарта, возможно возстановить дворецъ императоровъ, по крайней мѣрѣ, въ его главныхъ чертахъ: обширныя галлереи, полигональные павильоны, фланкируемые абсидами, увѣнчанные куполами, облицованные мраморами и мозаиками. Въ этихъ то именно павильонахъ императоръ являлся передъ послами, сидя на тронѣ, украшенномъ автоматическими фигурами львовъ. Близъ трона возвышается дерево съ золотыми вѣтвями. Звуки органа дополняютъ описанную обстановку, а изъ вѣтвей дерева исходятъ звуки, подражающіе пѣнію птицъ. Подобную же азіатскую пышность мы находимъ и въ Багдадѣ, и, безъ сомнѣнія, она заимствована изъ Персіи.

Съ точки зрѣнія общей группировки помѣщеній изъ описаній вытекаетъ полное отсутствіе въ ней симметріи: дворецъ представляетъ какъ бы римскую виллу, но такую, гдѣ залы были бы построены и убраны наподобіе св.-Софіи. Придворный церемоніалъ былъ культомъ, дворцовыя помѣщенія походили на храмы.

О монастыряхъ намъ извѣстно по развалинамъ ихъ въ Сиріи и по сохранившимся до насъ традиціямъ. Въ Сиріи въ эпоху осво-

божденія христіанства отъ гоненій монастырь представлялъ группу павильоновъ, гдѣ обширныя кельи тянутся вдоль портиковъ; а детали его—тѣ же, что и въ римскихъ жилищахъ этой страны: откиньте часовню, и ничто не будетъ указывать, что это жилище монаховъ.

Развивается и окончательно организуется монашество, повидимому, къ X вѣку: именно съ этого времени монастыри принимаютъ особую, характерную физіономію. Монастыри на Синаѣ, Маръ-Саба близъ Мертваго моря, коптскіе монастыри въ Египтѣ и особенно „Метеоры“ (монастыри въ Ѳессаліи) и монастыри на Аѳонѣ можно указать какъ главные типы монастырской архитектуры въ Византіи. Аѳонъ—настоящая провинція монаховъ, сохранившая еще тотъ видъ, какой она имѣла въ X вѣкѣ: здѣсь монастыри являются одновременно и обителью и крѣпостью. Монастырь св.-Павла имѣетъ свой донжонъ; почти всѣ монастыри владѣютъ укрѣпленными гаванями. Монастырскія помѣщенія группируются вокругъ двора, по сторонамъ котораго тянутся кельи монаховъ и помѣщенія для богомольцевъ; средина двора занята церковью; противъ нея—трапезная, а между ними—святой колодецъ.

Какъ на одну изъ деталей въ устройствѣ, укажемъ, что расположенныя этажами кельи обслуживаются портиками, или же онѣ окаймляются галлереями на подкосахъ (родъ балконовъ), служащими одновременно и для сообщенія и какъ веранда (мѣсто прогулокъ).

УТИЛИТАРНЫЯ И КРѢПОСТНЫЯ СООРУЖЕНІЯ.

По примѣру римлянъ, византійцы придаютъ огромное значеніе обилію воды, а такъ какъ Константинополь не имѣетъ проточныхъ водъ, то для удовлетворенія указанной потребности служили цистерны и акведуки, развалины которыхъ сохранились и до настоящаго времени.

Въ устройствѣ акведуковъ слѣдовали римскому пріему, т.-е. опуская трубу при перекидываніи черезъ глубокіе овраги и устанавливая въ этихъ мѣстахъ гидравлическія колонны (т. I, стр. 505).

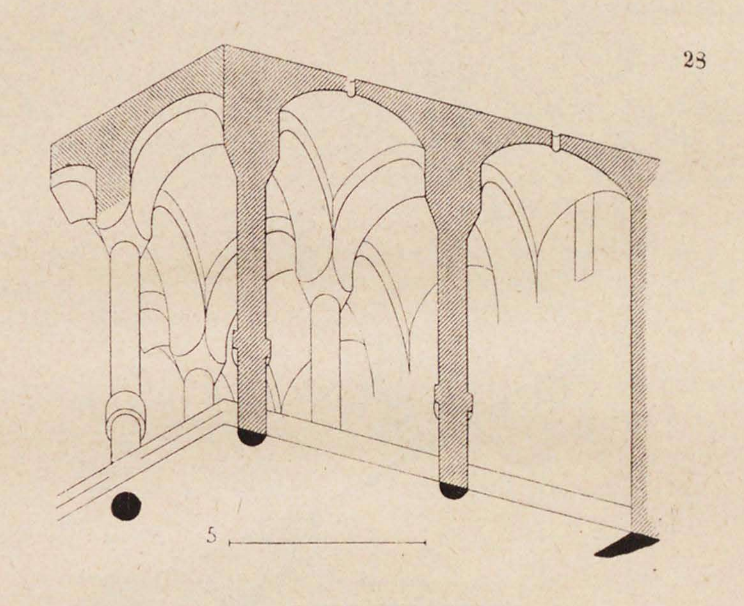
Въ Константинополѣ цистерны были такого объема, чтобы вмѣстить запасъ воды, достаточный на случай осады, и состояли изъ бассейновъ, иногда открытыхъ, большею же частью защищенныхъ сводами на колоннахъ; на рис. 28 приведенъ одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ примѣровъ послѣдняго рода цистернъ.

Главныя дороги были проложены еще римлянами, равно и византійскіе мосты въ отношеніи конструкціи повторяютъ лишь пріемы римской императорской эпохи; главный же интересъ они представляютъ со стороны оборонительныхъ средствъ, которыми они снабжены. Мостъ на Сабанджѣ —произведеніе Юстиніана—былъ, очевидно, устроенъ въ цѣляхъ обороны: онъ заканчивается часовней, кото-

рая не что иное, какъ замокъ. Мосты въ М. Азіи имѣютъ въ планѣ ломаную линію, зигзагомъ, для того, чтобы воспрепятствовать кавалерійской атакѣ.

Вниманіе византійскихъ императоровъ было поглощено главнымъ образомъ обороной ихъ владѣній, которымъ съ сѣвера угрожали германцы, а съ востока—персы.

Прокопій оставилъ намъ описаніе крѣпостей, тянувшихся цѣпью вдоль границъ имперіи.



На рис. 29 показаны: планъ одного фронта, теперь разрушеннаго, въ укрѣпленіяхъ Салоникъ и видъ одной, лучше сохранившейся, части крѣпостной ограды Константинополя.

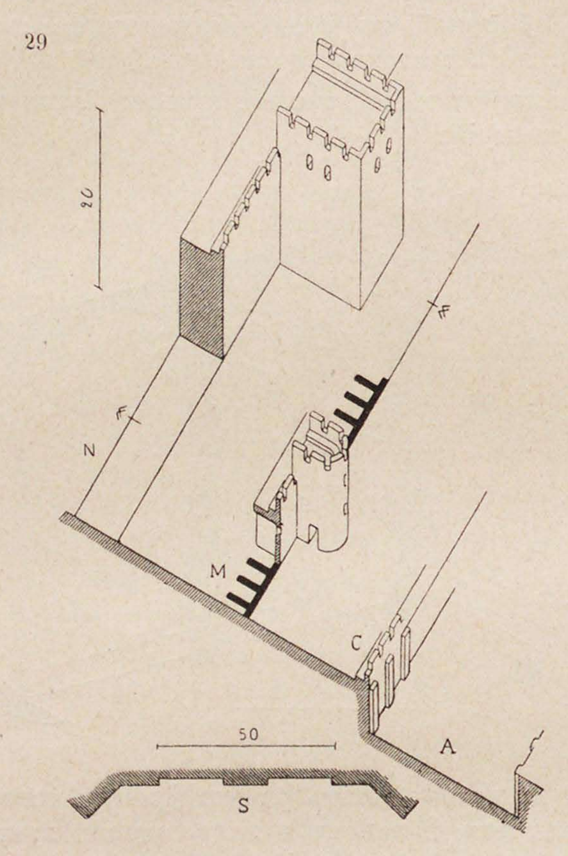
Въ Салоникахъ фронтъ S представляетъ бастіонированную линію.

Укрѣпленія Константинополя въ разрѣзѣ состоятъ: изъ рва (А), который можно наполнить водою, и откосъ котораго (эскарпъ) окаймленъ зубчатымъ брустверомъ С; во второй линіи—изъ казематированной и фланкируемой башнями стѣны М; далѣе—изъ стѣны N, башни которой чередуются съ башнями предыдущей линіи. Въ общемъ, имѣется три линіи обороны, и отъ одной къ другой рельефъ возрастаетъ, при чемъ съ внутренней линіи можно посылать снаряды поверхъ обѣихъ внѣшнихъ линій.

Почти повсюду, согласно замѣчанія, сдѣланнаго по поводу римскихъ укрѣпленій, первыми были возведены куртины и затѣмъ къ нимъ прибавлены башни.

Никея, Кутахія и Филадельфія представляютъ, хотя и въ болѣе скромныхъ размѣрахъ, ту же систему обороны, что и Костантинополь; тотъ же принципъ мы находимъ и въ укрѣпленіяхъ гаваней Туниса — Утики и Туниса, которыя были отняты у вандаловъ войсками Велизарія и должны были служить центромъ операцій для

29



кампаній въ Испаніи и Сардиніи. Описанная система, за исключеніемъ деталей, примѣнялась въ античныхъ городахъ Азіи, какъ это вытекаетъ изъ описаній Вавилона и изъ раскопокъ въ Сузахъ. Византійскія укрѣпленія уклоняются отъ восточнаго типа лишь меньшей массивностью, но зато они сложены не изъ сушенаго кирпича, а изъ камня и на растворѣ.

ВИЗАНТІЙСКІЙ ГОРОДЪ.

Въ предыдущемъ обзорѣ мы коснулись всѣхъ важнѣйшихъ памятниковъ каждаго значительнаго города: его церквей, дворцовъ, монастырей и укрѣпленій.

Чтобы дополнить представленіе о византійскомъ городѣ, намъ остается лишь указать: публичныя бани, которыя играли, какъ и у

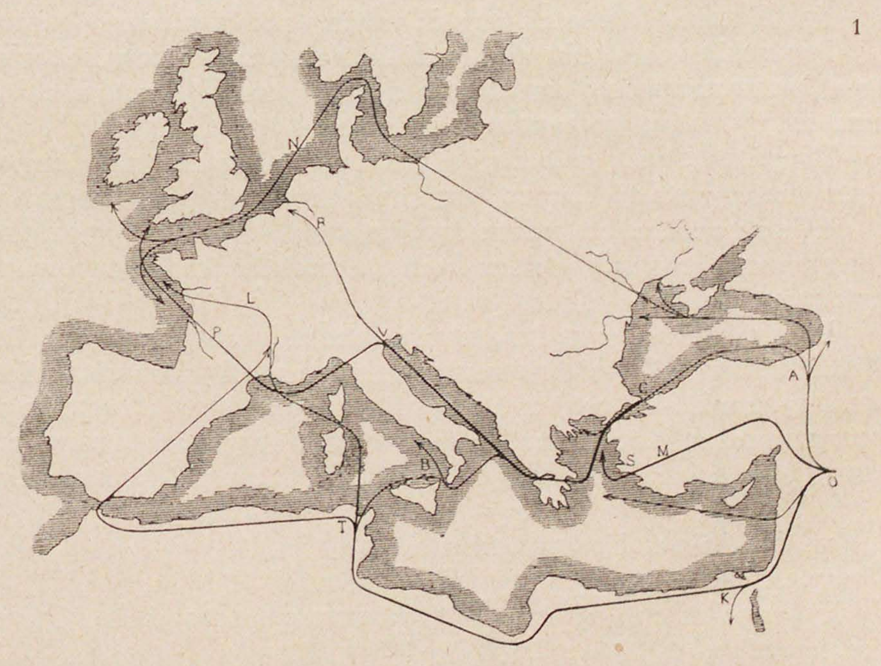
римлянъ, значительную роль и традиціи которыхъ сохранились въ турецкихъ городахъ, и затѣмъ зданія, назначенныя для народныхъ празднествъ. Греческая и въ то же время христіанская цивилизація Византіи никогда не допускала существованія амфитеатровъ, почему Константинополь и довольствовался однимъ циркомъ, игравшимъ столь извѣстную въ его исторіи роль. Константинополь обладалъ также форумомъ, окруженнымъ портиками. На площадяхъ города возвышались памятники въ честь императоровъ: Юстиніану была воздвигнута его конная статуя; Аркадію — колонна въ подражаніе колоннѣ Траяна; въ гипподромѣ, на средней платформѣ (spina), возвышался обелискъ.

Казалось бы, что Константинополь со своими гражданскими зданіями, скопированными съ таковыхъ же старой имперіи, долженъ былъ по внѣшнему виду напоминать Римъ, но византійское искусство допускало роскошь лишь во внутреннемъ убранствѣ, и потому Костантинополь если и былъ вторымъ Римомъ, то безъ великолѣпныхъ фасадовъ послѣдняго и безъ двухъ типовъ языческой архитектуры—амфитеатровъ и храмовъ.

ОБЩІЙ ОЧЕРКЪ. ПРОИСХОЖДЕНІЕ, ВЗАИМООТНОШЕНІЯ И ВЛІЯНІЯ АРХИТЕКТУРНЫХЪ ШКОЛЪ ВИЗАНТІИ.

Окинемъ однимъ взглядомъ всю группу только что изслѣдованныхъ архитектурныхъ школъ.

1



Область ихъ распространенія совпадаетъ съ территоріей преж-

няго Рима, а средой, гдѣ онѣ развиваются, является христіанское общество Византійской имперіи; каковы же тѣ связи, что ихъ соединяютъ между собой и съ предшествующими имъ архитектурами?

Ранѣе нами были установлены двѣ различныя группы: латинская, типъ которой—базилика съ деревяннымъ покрытіемъ, и византійская, гдѣ господствуетъ сводчатая конструкція. Такъ какъ латинская архитектура, очевидно, составляетъ продолженіе западнаго римскаго искусства, то въ дальнѣйшемъ мы уже не будемъ ея касаться, и вопросъ о происхожденіи искусства ограничимъ византійской группой.

Изслѣдованіе, къ которому мы приступаемъ, близко соприкасается съ вопросомъ общей передачи идей, и такъ какъ онѣ распространяются по главнымъ путямъ сообщенія и товарообмѣна, то карта съ обозначеніемъ важнѣйшихъ коммерческихъ теченій и дастъ намъ ключъ къ этимъ сношеніямъ, объяснитъ намъ формированіе и взаимныя вліянія всѣхъ этихъ архитектурныхъ школъ.

ИСХОДНЫЙ ПУНКТЪ.

Исходный пунктъ изслѣдуемаго процесса нельзя искать ни въ латинскихъ ни въ чисто греческихъ областяхъ.

Для Римской имперіи весь IV вѣкъ—время полнаго упадка.

Греческія провинціи представляютъ картину отжившей цивилизаціи; латинскимъ же, еще болѣе истощеннымъ, угрожаетъ опасность потерять самую самостоятельность.

Посреди этого общаго одряхлѣнія единственный народъ—персы сассанидской эпохи - еще хранятъ энергію, соединенную съ воспоминаніями о великомъ прошломъ. Здѣсь продолжаетъ существовать еще могучее искусство, о жизненности котораго свидѣтельствуетъ дворецъ Ктезифона.

Изъ числа государствъ, примыкающихъ къ границамъ Византійской имперіи, Персія является единственной наслѣдницей азіатскихъ традицій. Въ основѣ первыхъ христіанскихъ архитектуръ мы признали персидскія идеи: Персія—очагъ, откуда исходятъ (рис. 1) три теченія вліяній, слѣдуя линіямъ OS, OA и OK и направляясь:

къ М. Азіи и Константинополю;

къ Арменіи и закавказскимъ областямъ;

къ сирійскимъ провинціямъ и южному побережью Средиземнаго моря.

Намъ предстоитъ прослѣдить каждое изъ перечисленныхъ влія-

ній, и прежде всего то изъ нихъ, которое захватываетъ на своемъ пути Костантинополь.

ВЛІЯНІЯ, ИСХОДЯЩІЯ ИЗЪ ПЕРСІИ.

1.—ТЕЧЕНІЕ, НАПРАВЛЯЮЩЕЕСЯ КЪ КОНСТАНТИНОПОЛЮ И КЪ СѢВЕРНОМУ ПОБЕРЕЖЬЮ СРЕДИЗЕМНАГО МОРЯ: ЦЕНТРЫ ФОРМИРОВАНІЯ И ОБЛАСТЬ СОБСТВЕННО ВИЗАНТІЙСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

По выходѣ изъ Персіи главный путь (OS) идетъ одно время вдоль Евфрата, затѣмъ, черезъ ущелья Тавра слѣдуетъ долиной Меандра и достигаетъ іонійскаго побережья Средиземнаго моря, около Смирны и Эфеса. Здѣсь вліянія сассанидской Персіи встрѣчаются съ римскими традиціями на такой почвѣ, гдѣ еще не замеръ духъ эллинизма.

Указанному пункту, кажется, было суждено сдѣлаться центромъ обновленія.

Дѣйствительно, здѣсь уже въ IV вѣкѣ возводятся полуримскія и полуазіатскія базилики въ Филадельфіи, Сардахъ, Эфесѣ; здѣсь же совершается начальный процессъ сліянія греческихъ, римскихъ и персидскихъ элементовъ, откуда должно выработаться византійское искусство. Довизантійская архитектура принадлежитъ собственно М. Азіи; отсюда ея конструктивные пріемы переходятъ въ Византію, а послѣдняя, сдѣлавшись политическимъ центромъ тогдашняго міра, освящаетъ новые методы примѣненіемъ ихъ въ грандіозныхъ размѣрахъ, именно въ св.-Софіи, и передаетъ ихъ не только Восточной имперіи, но и западнымъ странамъ. Опредѣлимъ точнѣе этотъ процессъ передачи идей.

Каботажное мореплаваніе установило между Константинополемъ и западной Европой слѣдующій маршрутъ:

Коринѳскій заливъ былъ обязательнымъ путемъ,—въ Коринѳѣ перегружались; затѣмъ торговля достигала бассейна Рейна черезъ Адріатическое море и Венецію.

Венеція, необходимое складочное мѣсто для торговли съ Рейномъ, въ то же время была промежуточной станціей на пути, ведшемъ въ Галлію.

Какъ первый разъ перегружались въ Коринѳѣ, чтобы избѣгнуть длинныхъ переходовъ, такъ вторично перегружались въ Венеціи; транспортъ товаровъ совершался лишь сухимъ путемъ между Венеціей и Пизой или Генуей, а отсюда долиной Роны достигалъ

центральной Галліи и далѣе—Англіи, пересѣкая вкось, черезъ Перигоръ, Галлію, чтобы изъ Ла-Рошели совершить переходъ по океану.

Этому торговому пути отвѣчаетъ рядъ византійскихъ зданій:

На первомъ мѣстѣ укажемъ византійскіе памятники на побережьѣ Македоніи: Аѳонъ, Салоники, и затѣмъ собственно Греція. На берегахъ Адріатическаго моря — Зара. Въ глубинѣ Адріатическаго моря: памятники экзархата — Равенна, Миланъ; Венеція и группа памятниковъ на лагунахъ. На Рейнѣ — Рейхенау и группа Аахена. На югѣ Франціи—византійскіе памятники Арля; наконецъ, между Нарбонной и Ла-Рошелью — цѣлая архитектурная колонія, центръ которой — Перигоръ, а детальному изслѣдованію которой будетъ отведено надлежащее мѣсто во французскомъ средневѣковомъ искусствѣ.

Необходимо указать, что, помимо торговли, искусство распространялось также эмигрантами изъ Костантинополя. Въ исторіи извѣстно два случая, когда такіе изгнанники разнесли съ собой на далекое разстояніе зародыши искусства: несторіанскіе еретики при Ѳеодосіи II и византійскіе скульпторы во времена иконоборческихъ преслѣдованій.

Принципы искусства, принесенные въ Египетъ искавшими здѣсь убѣжища несторіанами, удержались навсегда въ архитектурѣ коптовъ и оказали вліяніе на архитектуру арабскихъ завоевателей; но эти же принципы примѣнялись и въ самомъ Константинополѣ въ моментъ изгнанія; такъ какъ переселеніе несторіанъ восходитъ къ V вѣку, т.-е. къ эпохѣ, когда византійское искусство было въ періодѣ формированія, то искусство, пустившее корни въ Египтѣ, не могло быть инымъ, какъ базиличной архитектурой, существовавшей въ первый періодъ Константинополя.

Что касается иконоборческаго гоненія, то оно относится къ эпохѣ полнаго расцвѣта искусства и, принудивъ удалиться ко двору Карла Великаго цѣлое поколѣніе художниковъ, оно должно было дать могучій толчокъ развитію той византійской колоніи на Рейнѣ, которая была создана торговлей и центромъ которой былъ Аахенъ.

Обратимся снова къ передвиженіямъ, вызваннымъ торговлею.

2.—АРМЯНСКОЕ ТЕЧЕНІЕ.

Въ то время какъ изъ Персіи исходитъ въ направленіи къ Константинополю то плодотворное теченіе, которое вызвало расцвѣтъ

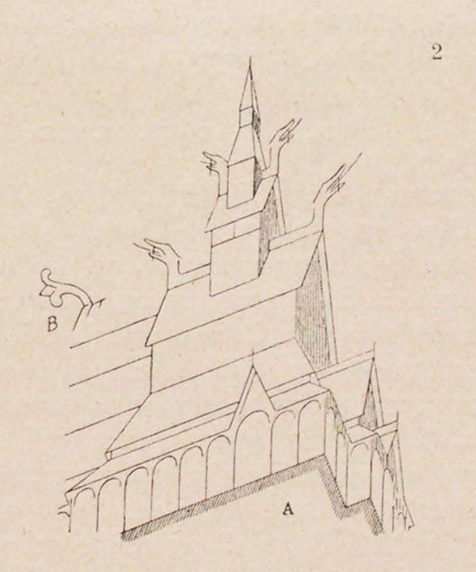
византійскаго искусства, та же Персія является источникомъ второго теченія, ОА, которое поднимается по Евфрату, достигаетъ области Трапезунда и далѣе, черезъ Черное море, по впадающимъ въ него рѣкамъ,—центральной Европы:

Въ Арменіи принципы персидскаго искусства, очагъ котораго былъ уже перенесенъ въ Багдадъ, даютъ начало оригинальному искусству, изслѣдованному на стр. 20, 29 и 53; это армянское искусство переносится за Черное море и распространяется по южной Россіи и въ дунайскихъ провинціяхъ: стиль русскихъ церквей Покрова (на Нерли?), Кіева, Владимира, а также церквей Румыніи и особенно Сербіи (стр. 55), болѣе армянскій — и въ значительной степени, чѣмъ византійскій.

Такимъ образомъ все побережье Чернаго моря, отъ Трапезунда до бассейна Дуная, входитъ въ область армянскаго искусства, а чрезъ посредство послѣдняго связывается съ традиціями Персіи эпохи Сассанидовъ.

Достигнувъ этой области, идеи Востока имѣютъ предъ собой совершенно открытые пути внутрь Европы, именно рѣки, впадающія въ Черное и Каспійское моря: Дунай, Донъ, Днѣстръ и Волга. И теперь даже Волга является однимъ изъ главныхъ путей восточной торговли, складочнымъ пунктомъ которой служитъ Н.-Новгородъ. Днѣстръ, соприкасающійся съ Вислой, ведетъ къ берегамъ Скандинавіи. И дѣйствительно, въ Норвегіи и Швеціи присутствіе азіатскаго искусства столь же очевидно, какъ въ Россіи. Набросокъ

2



одной норвежской церкви (рис. 2, А) показываетъ, насколько глубоко здѣсь отразилось вліяніе Азіи.

Но это вліяніе распространяется и за предѣлы Скандинавіи. Благодаря набѣгамъ норманновъ, тотъ же стиль орнамента спускается вдоль побережья океана, воспроизводится въ убранствѣ романскихъ зданій Англіи, Ирландіи и Нормандіи. Рис. 3 даетъ



нѣсколько примѣровъ украшеній, очевидно, азіатскихъ, заимствованныхъ изъ скульптуры тимпановъ въ Байе (Bayeux): гримасирующій левъ Персіи сассанидской эпохи, армянскій орнаментъ изъ плетенья. Чтобы уяснить указанную аналогію путемъ сопоставленія, рядомъ съ норвежской церковью А дается архитектурная деталь В, заимствованная изъ такъ называемаго ковра „королевы Матильды".

Наконецъ, въ Ирландіи детали обычной декораціи представляютъ съ армянскими мотивами такія черты сходства, которыя давно уже были отмѣчены, и которыя, кажется, подтверждаютъ столь далекое распространеніе вліянія Азіи.

Таковъ обширный круговой путь, который описываетъ искусство Персіи. Тогда какъ, чрезъ посредство Константинополя, оно захватываетъ все европейское побережье Средиземнаго моря, въ то же время, чрезъ посредство Арменіи, оно достигаетъ страны норманновъ и оттуда—береговъ океана.

3.—СИРІЙСКОЕ ТЕЧЕНІЕ.

Послѣдній, исходящій изъ Персіи потокъ, OK, направляется къ берегамъ Сиріи. Онъ приноситъ въ Сирію тотъ конструктивный пріемъ (стр. 17), который представляетъ не что иное, какъ персидскій способъ перекрытія сводиками по аркадамъ, лишь съ замѣной сводиковъ каменными плитами. Отсюда это теченіе слѣдуетъ южнымъ берегомъ Средиземнаго моря, и, поровнявшись въ п. T съ Сициліей,— въ томъ пунктѣ, откуда нѣкогда выходили кареагенскія флотиліи, оно раздваивается, выбрасывая одну вѣтвь къ Гибралтару и Испаніи, а другую — къ Сициліи, Италіи и къ долинѣ Роны. На всемъ этомъ пути персидское вліяніе облекается въ арабскую форму и оставляетъ по себѣ слѣды. Въ п. B арабское теченіе встрѣчается съ однимъ изъ отвѣтвленій византійскаго потока. Эти два вліянія, арабское и византійское, смѣшиваются и даютъ начало стрѣльчатымъ архитектурамъ Сициліи и Калабріи.

Памятникъ Теодориха въ Равеннѣ (стр. 66) обязанъ своимъ появленіемъ вліянію сирійской архитектуры.

ХРОНОЛОГИЧЕСКІЙ ОБЗОРЪ.

Послѣ обзора вліяній, сдѣлаемъ попытку установить даты.

Латинская архитектура Византійской имперіи, которая живетъ однимъ подражаніемъ, не имѣетъ, строго говоря, хронологіи, и только относительно восточныхъ архитектурныхъ школъ можетъ быть вопросъ объ установленіи эпохъ:

То немногое, что намъ извѣстно о памятникахъ, возведенныхъ въ Константинополѣ въ тотъ моментъ, когда городъ былъ возведенъ на степень столицы, повидимому, указываетъ, что общепринятой системой конструкціи былъ базиличный пріемъ. Среди развалинъ единственными сводчатыми сооруженіями, которыя служатъ предвѣстниками византійскихъ методовъ, являются монументальныя цистерны, описанныя на стр. 69; здѣсь можно видѣть идею парусныхъ сводовъ и подражаніе, еще робкое, тѣмъ пріемамъ, которые школой М. Азіи примѣняются въ большомъ масштабѣ въ базиликахъ Филадельфіи и Сардъ.

Отъ IV до VI вѣка, отъ Константина до Юстиніана, совершается процессъ формированія, исторію котораго возстановить трудно, но результатъ котораго обнаруживается внезапнымъ расцвѣтомъ искусства: вдругъ, мгновеннымъ порывомъ, безпримѣрнымъ дотолѣ въ исторіи, появляются въ Константинополѣ — ц-вь св.-Сергія и Вакха, въ Равеннѣ — св.-Виталій и, наконецъ, величайшее созданіе византійской архитектуры — св.-Софія.

Этотъ порывъ насколько внезапно зародился, настолько же быстро и угасаетъ: начиная съ VI вѣка архитектура, какъ и все общество, уже впадаетъ въ оцѣпенѣніе. Иконоборческія доктрины окончательно лишаютъ искусство его жизненности; византійская архитектура, которая даетъ отвѣтвленія на далекое разстояніе, вянетъ на своей родной почвѣ и оживаетъ лишь въ X вѣкѣ, при императорахъ македонской династіи: тогда именно создаются смѣлыя сочетанія куполовъ съ высокими барабанами, создаются прекрасныя по своему устройству церкви Аѳона и Греціи. Затѣмъ искусство снова впадаетъ въ формализмъ и влачитъ жалкое существованіе, воспроизводя лишь типы, освященные съ того времени традиціей, до того дня, когда мы его увидимъ подчинившимся требованіямъ мусульманской религіи, для которой имъ возводятся великія мечети Константинополя.

Слѣдовательно, византійскую архитектуру въ хронологическомъ отношеніи можно расчленить на слѣдующіе періоды:

Подготовительный періодъ, когда она представляетъ собой восточную школу римскаго искусства, т.-е. періодъ, къ которому относятся мало-азіатскія базилики съ куполами;

Мало-изслѣдованный періодъ формированія, который заполняетъ промежутокъ между IV и VI вѣками и заканчивается при Юстиніанѣ, около 530 г., созданіемъ дивной св.-Софіи.

Отъ VII до X вѣка періодъ застоя;

Въ X вѣкѣ послѣдній періодъ оживленія, когда устанавливается окончательный типъ церквей, традиція котораго сохранилась на Аѳонѣ;

И, наконецъ, періодъ іератической косности, гдѣ находитъ воплощеніе все общество послѣднихъ временъ Византійской имперіи, одряхлѣвшее подъ давленіемъ азіатскаго деспотизма и неподвижной теократіи; съ той поры византійское искусство уже не имѣетъ собственно исторіи; теперь оно представляется такимъ же, какимъ было при Комненахъ; въ теченіе цѣлыхъ восьми вѣковъ оно хранитъ такое однообразіе характера, примѣръ которому лишь съ трудомъ можно найти въ архитектурѣ Египта во времена фараоновъ.

XIV.

МУСУЛЬМАНСКІЯ АРХИТЕКТУРЫ.

Вернемся снова въ Персію, къ исходному пункту того теченія идей, которое мы прослѣдили въ христіанскихъ архитектурахъ.

Мусульманское искусство, начало которому было положено въ VII вѣкѣ, появляется въ тотъ моментъ, когда византійскія архитектурныя школы уже вполнѣ сформировались, почему оно и испытываетъ вліяніе послѣднихъ.

Но тѣ страны, въ которыхъ оно зародилось, относятся къ числу такихъ, гдѣ византійское искусство еще не успѣло пустить глубокихъ корней; вмѣсто того, чтобы усвоить византійскіе пріемы, мусульманское искусство восходитъ къ самому источнику, положившему начало этимъ пріемамъ, и, слѣдуя принципамъ, господствовавшимъ въ архитектурѣ Константинополя, оно приходитъ къ комбинаціямъ и формамъ, совершенно чуждымъ Греческой имперіи.

Очагомъ мусульманской архитектуры для VII и VIII вѣковъ являются Дамаскъ и Каиръ; къ IX вѣку онъ перемѣщается въ Багдадъ и затѣмъ въ Кордову.

Первыя созданія мусульманскаго искусства находятся въ Сиріи.

Въ моментъ завоеванія въ Сиріи господствующимъ конструктивнымъ пріемомъ было покрытіе террасами по аркадамъ, тотъ же самый пріемъ, который примѣняется въ Дамаскѣ и теперь и который отъ античной системы Гаурана (стр. 17) отличается лишь тѣмъ, что покрытіе изъ каменныхъ плитъ замѣняется деревянной платформой:

Къ этой системѣ персидскаго происхожденія относятся памятники перваго періода мусульманства; сводчатыя же мечети появятся значительно позже и отмѣтятъ собой въ исторіи мусульманскихъ архитектурныхъ школъ второй періодъ персидскихъ вліяній.

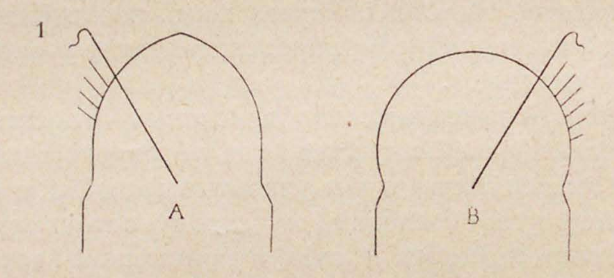
КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ.

I.—КОНСТРУКЦІЯ ПОКРЫТІЯ ПО АРКАДАМЪ.

Представимъ себѣ параллельные ряды аркадъ и на этихъ аркадахъ—террасу и маленькія крыши; такой именно видъ имѣли первыя мечети Сиріи, Египта и Испаніи. Персы, строившіе почти исключительно изъ кирпича, никогда не пользовались аркадой на колоннахъ: у нихъ аркада покоится на квадратныхъ пильерахъ, сложенныхъ на растворѣ; наоборотъ, арабская аркада почти всегда покоится на колоннахъ.

ФОРМЫ АРКАДЪ.

Независимо отъ полуциркульныхъ аркадъ мусульмане широко примѣняютъ и подковную форму (рис. 1, В), которая рѣдко встрѣчается въ византійской архитектурѣ, и стрѣльчатую форму (А), которая чужда послѣдней.



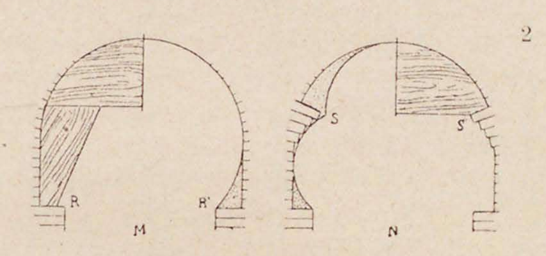
а.—Стрѣльчатыя арки.—Стрѣльчатая форма, которую мы уже встрѣчали въ Персіи сассанидской эпохи (т. I, стр. 108), является обычной формой арабской аркады.

Въ отношеніи устойчивости, примѣненіе данной формы указывало бы на дѣйствительный прогрессъ, если бы арабы не лишали ее нѣкоторой доли преимуществъ неудачнымъ расположеніемъ швовъ кладки, которые они направляютъ къ одному центру А. Впрочемъ, необходимо указать, что эта ошибка никогда не встрѣчается въ сводахъ изъ тесанаго камня, гдѣ она повлекла бы осложненіе въ разрѣзкѣ камней; наоборотъ, для кирпичныхъ сводовъ она облегчаетъ работу, позволяя регулировать наклонъ швовъ съ помощью простой бечевы, укрѣпленной въ т. А.

б.—Подковныя арки.—Подковная арка представляетъ подобную же особенность въ конструкціи: ея швы направляются къ центру В, который не совпадаетъ съ центромъ кривизны.

Подковную арку мы видѣли въ Ктезифонѣ, памятникѣ сассанидской эпохи; тамъ же можно видѣть ея зарожденіе:

Опоры арки представляютъ на уровнѣ пятъ уступъ R (рис. 2, M), назначенный для поддержки кружалъ.



Разъ кладка закончена, то откосъ арки покрывали штукатуркой, при чемъ вполнѣ естественно было воспользоваться этой штукатуркой, чтобы поверхъ уступа R сдѣлать сливъ, который согласовался бы съ поверхностью арки.

Этотъ способъ согласованія привелъ къ подковной формѣ; у арабовъ же форма пережила самый конструктивный пріемъ.

в.—Трехлопастныя арки.—Трехлопастная арка (рис. 2, N) находитъ объясненіе въ причинахъ того же порядка. Въ странѣ, бѣдной строительнымъ лѣсомъ, кружала дѣлаютъ лишь для верхней части аркады, а для поддержки ихъ служатъ выступы S, въ видѣ кронштейновъ. Въ законченной конструкціи вмѣсто того, чтобы уничтожить эти выступы, ихъ сохраняютъ, скрывая подъ толстымъ слоемъ штукатурки; такимъ образомъ штукатурка, покрывающая выступы, сама собой придаетъ аркѣ трехлопастную форму, столь характерную для арабскаго искусства.

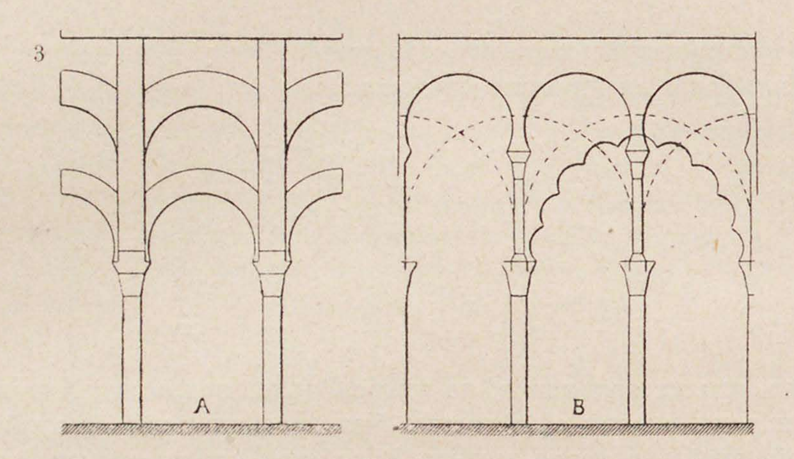
г.—Килевидныя арки.—Килевидная форма представляетъ собой позднѣйшій варіантъ, заимствованный, безъ сомнѣнія, изъ Индіи (т. I, стр. 142).

Безусловно не оправдываемая въ кирпичныхъ конструкціяхъ арабовъ, она была умѣстна въ такой архитектурѣ, какъ индусская, которая пользуется каменной кладкой изъ постепенно свѣшивающихся рядовъ; примѣненіе же ее въ послѣдній періодъ арабскаго искусства является однимъ изъ тѣхъ неразумныхъ подражаній и одной изъ тѣхъ конструктивныхъ ошибокъ, въ которыхъ обнаруживаютъ себя эпохи упадка.

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ АРКАДЪ.

Арки, расположенныя этажами и переплетающіяся.—Здѣсь мы переходимъ къ тѣмъ, страннымъ по внѣшности, аркадамъ, кото-

рыя то располагаются этажами, то переплетаются между собою (рис. 3).



Онѣ вытекаютъ изъ необходимости достигнуть значительной высоты въ зданіяхъ при помощи колоннъ малаго размѣра:

Въ Кордовѣ воспользовались простѣйшимъ рѣшеніемъ, установивъ поверхъ перваго ряда колоннъ второй рядъ то изъ столбовъ (A), то изъ колоннъ (B).

Но подобнаго рода комбинація влекла за собой извѣстный ущербъ устойчивости, и, во избѣжаніе могущаго произойти въ такой легкой конструкціи искривленія, прибѣгли къ помощи второго ряда распорныхъ арокъ A, чѣмъ именно и объясняется появленіе второго ряда арокъ, указанныхъ на рис. A.

Затѣмъ, коль скоро самый принципъ былъ установленъ, весьма естественно явилась мысль соединять столбы попарно распорными арками, откуда и появился варіантъ B (арки, служащія для укрѣпленія, показаны на рисункѣ пунктиромъ).

Этотъ новый пріемъ обладалъ тѣмъ преимуществомъ, что увеличивалъ жесткость системы, и во всѣхъ отношеніяхъ представляется раціональнымъ.

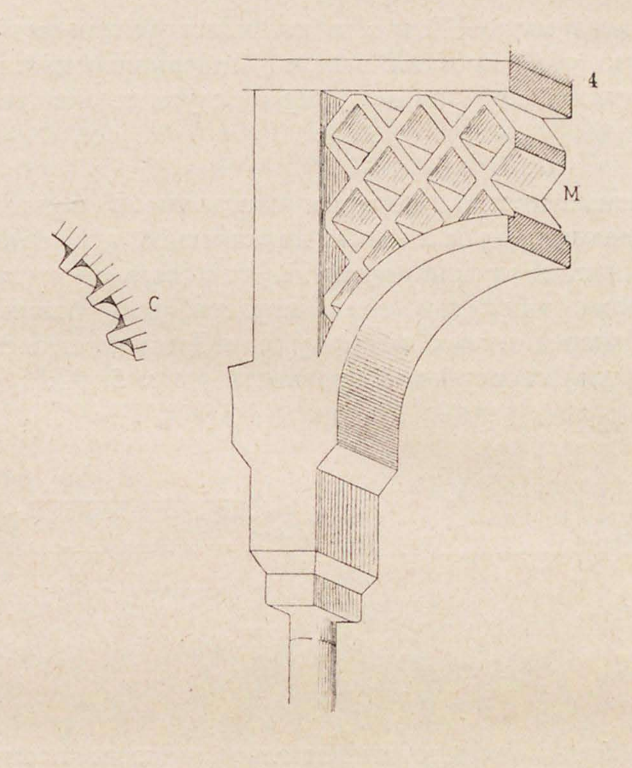
Обдѣлавъ фестонами перекрещивающіяся арки, появившіяся описаннымъ способомъ, вы получите, во всѣхъ деталяхъ, аркатуры Кордовской мечети, вызывающія столь поразительный эффектъ.

Фестоны же можно получить (рис. 4, C) съ помощью выступающихъ кирпичей и обдѣлки ихъ штукатуркой.

Арки съ ажурными тимпанами.—Но этимъ аркамъ, безъ тимпановъ, угрожаетъ, строго говоря, опасность деформированія:

Чтобы предупредить въ аркахъ выпучиваніе и чтобы въ то же время онѣ могли поддерживать крышу, въ Альгамбрѣ (рис. 4, M)

на нихъ были выложены тимпаны изъ кирпича, въ видѣ рѣшетки, отверстія которой заполнены скульптурнымъ орнаментомъ.



РАСПРЕДѢЛЕНІЕ РАЗЛИЧНЫХЪ ТИПОВЪ АРКАДЪ МЕЖДУ ШКОЛАМИ МУСУЛЬМАНСКАГО ИСКУССТВА.

Эти различные типы аркадъ ясно группируются по школамъ:

Персидская аркада почти всегда имѣетъ стрѣльчатую форму.

Въ Сиріи, Египтѣ и Испаніи аркада хранитъ до IX вѣка или полуциркульную или подковную форму; стрѣльчатая же форма едва намѣчается въ мечети Амру, въ аркахъ, имѣющихъ въ вершинѣ почти незамѣтный переломъ, а преобладающее мѣсто она займетъ лишь со времени мечети Тулуна (конецъ IX вѣка).

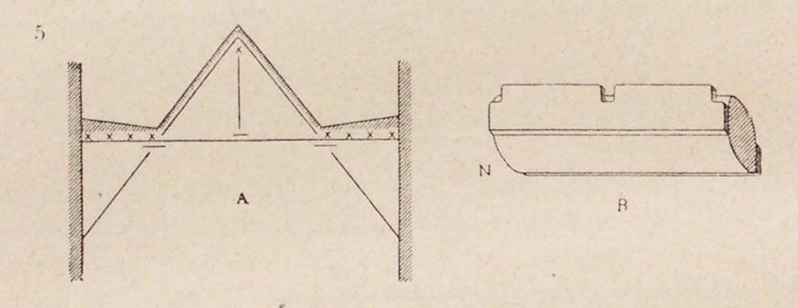
Испанская школа почти совершенно исключаетъ стрѣльчатую форму арокъ. Взамѣнъ того, она пользуется пересѣкающимися аркадами, типъ которыхъ представляетъ мечеть въ Кордовѣ (рис. 3), и ажурными тимпанами, типъ которыхъ находится въ Альгамбрѣ. Трехлопастныя арки составляютъ обычный пріемъ лишь въ Испаніи и въ областяхъ африканскаго побережья, граничащихъ съ Испаніей,—въ Марокко и Алжирѣ.

ДЕРЕВЯННЫЯ КОНСТРУКЦІИ.

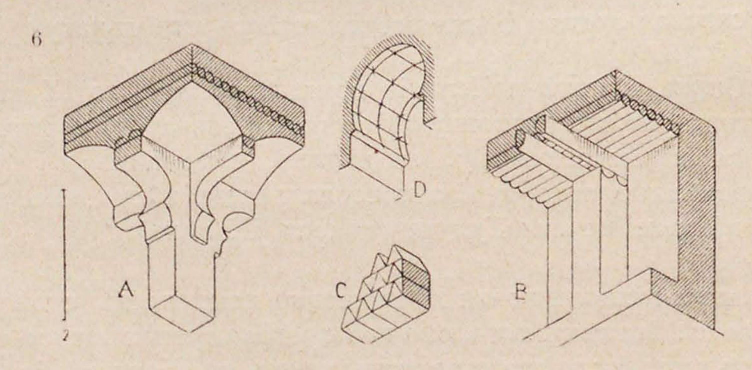
Террасы и крыши.—Террасы въ конструктивномъ отношеніи представляютъ собой простой накатъ, поддерживающій, при помощи досчатаго настила, слой глины, который служитъ защитой отъ жары и дождя.

Двухскатныя крыши, которыя составляютъ поистинѣ исключенія, раздѣляются на два типа: архаическій, гдѣ связь служитъ для поддержки всей крыши, и римскій, гдѣ связь служитъ затяжкой.

Къ первому типу, гдѣ связь играетъ роль балки, принадлежатъ крыши, перекинутыя черезъ улицы Дамаска и восходящія, въ смыслѣ традицій, къ глубокой древности (рис. 5, A).



Все, что было открыто относительно первоначальныхъ крышъ Кордовской мечети, указываетъ на существованіе здѣсь фермъ съ затяжкой; и очень вѣроятно, что фермы большинства арабскихъ зданій мало чѣмъ отличались отъ тѣхъ системъ, которыя будутъ описаны далѣе по поводу сицилійскихъ церквей, гдѣ искусство является смѣсью арабской, латинской и византійской архитектуръ.

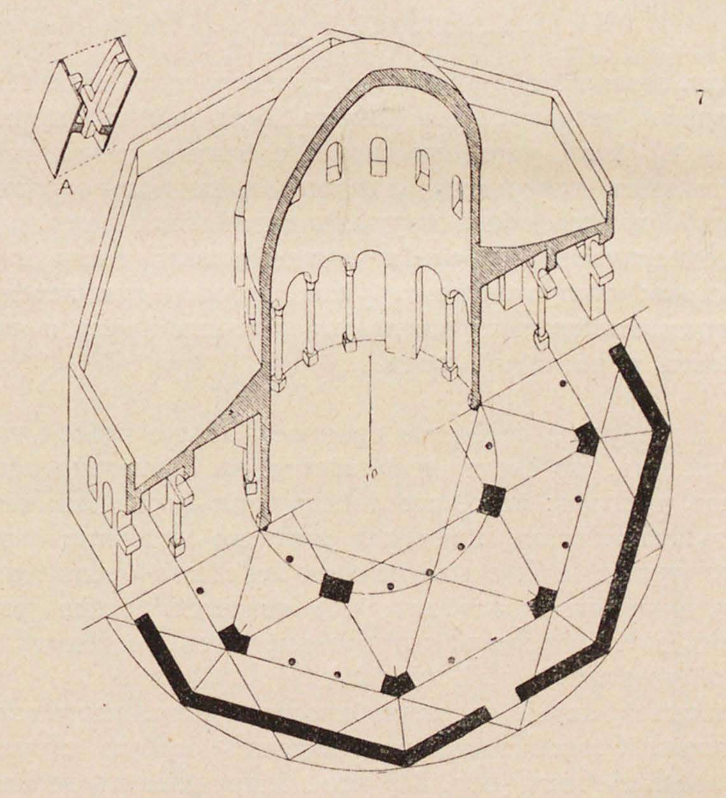


Для балокъ плафона и для наката террасъ строители располагали лишь пальмовыми стволами; но это одна изъ самыхъ слабыхъ породъ строевого лѣса, почему, не полагаясь на его собственную прочность, изъ него и дѣлали лишь сердцевину, которую закрѣпляли

между двумя досками на ребро (рис. 5, В); этотъ пріемъ оставилъ слѣдъ въ часто примѣнявшемся, округленномъ профилѣ балокъ, сдѣланныхъ изъ настоящаго строевого лѣса, и въ обыкновеніи арабовъ дѣлать на эти балки обшивку изъ тонкихъ досокъ.

Земляныя конструкціи на деревянномъ остовѣ.—Вмѣсто террасъ, покоящихся на накатѣ, арабы въ области Сахары довольствуются (впрочемъ, этотъ пріемъ возможенъ лишь для очень малыхъ пролетовъ) остовомъ изъ пальмовыхъ вѣтвей, на которомъ они строятъ, какъ бы лѣпятъ, безъ помощи какихъ-либо кружалъ, кессоны изъ земли, имѣющіе видъ сомкнутыхъ сводовъ. Примѣръ А на рис. 6 заимствованъ изъ мечети въ Тугуртѣ, а детали, собранныя на томъ же рисункѣ, заимствованы изъ смѣшанныхъ конструкцій, изъ земли и пальмы, которыя практикуются въ пустыняхъ Африки.

Деревянные купола.—Наконецъ, арабы распространяютъ на архитектуру такіе пріемы, которые примѣняются въ постройкѣ морскихъ



судовъ, на что указываетъ деревянный куполъ въ мечети Эль-Сакра въ Іерусалимѣ, исполненный пріемами, очевидно заимствованными изъ деревянныхъ конструкцій въ корабельномъ строительствѣ.

Мечеть (рис. 7) представляетъ ротонду, а увѣнчивающій ее куполъ состоитъ, какъ это указано на детали А, изъ двухъ оболо-

чекъ, охватывающихъ одна другую и независимыхъ между собою; каждая изъ нихъ укрѣплена остовомъ, соотвѣтствующимъ „ребрамъ" корпуса корабля; въ свою очередь, ребра перевязаны горизонтальными брусками и обшиты досками, образующими самый куполъ.

Согласно одной надписи, описанный куполъ относится къ 1022 году нашей эры. Въ мечети Эль-Акса, входящей въ ту же группу зданій, воспроизводится около того же времени подобное же устройство купола.

Въ свою очередь, куполъ Эль-Сакры занимаетъ мѣсто другого, болѣе древняго, купола, разрушеннаго землетрясеніемъ, что позволяетъ, повидимому, отнести типы деревянныхъ куполовъ древнѣе XI вѣка; весьма вѣроятно, что самый принципъ заимствованъ изъ такихъ сооруженій центральной Сиріи, какъ, напримѣръ, соборъ въ Боср҃ѣ гдѣ барабаны куполовъ своей незначительной толщиной указываютъ, что на нихъ покоились деревянные купола.

II.—СВОДЧАТЫЯ КОНСТРУКЦІИ.

КОРОБЧАТЫЕ СВОДЫ.

Персія, совершенно лишенная строевого лѣса, является классической страной сводовъ, возводимыхъ безъ помощи кружалъ. Въ т. I (стр. 108) были уже описаны коробчатые своды изъ кирпичей или тонкихъ каменныхъ плитокъ, сложенныхъ отрѣзками, что позволяетъ обходиться безъ кружалъ; такой же системы коробчатые своды средневѣковой Персіи и, можно сказать, всего мусульманскаго Востока; клинчатая конструкція, которая нуждается въ кружалахъ, примѣняется лишь для изолированныхъ арокъ и для арокъ, замыкающихъ коробчатый сводъ.

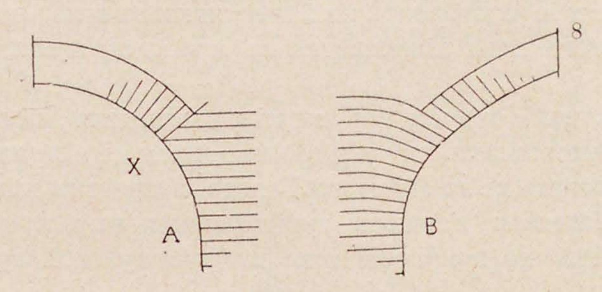
Когда требуется особенная прочность, иначе говоря, значительная массивность, то сводъ исполняется въ нѣсколько перекатовъ, одинъ надъ другимъ; ясно, что конструкцію отрѣзками необходимо примѣнять единственно лишь для нижняго переката; онъ именно такъ и возводится, а охватывающіе его перекаты обыкновенно исполняются клинчатымъ способомъ, что является весьма разумнымъ сочетаніемъ двухъ системъ, которое, впрочемъ, восходитъ къ очень отдаленной древности (т. I, стр. 21).

Въ нижней своей части, поблизости пятъ, персидскіе своды уже съ эпохи Сассанидовъ представляютъ особую структуру, въ видѣ выносныхъ пятъ (рис. 8), что обнаруживаетъ весьма тонкій анализъ условій устойчивости:

Нижняя часть свода выложена горизонтальными, постепенно свѣшивающимися рядами, а клинчатая часть начинается лишь на значительной высотѣ отъ пятъ.

Клинчатая часть свода развиваетъ распоръ, которому сопротивленіе оказываетъ нижняя часть свода, выложенная горизонтально; слѣдовательно, увеличивая пяты за счетъ клинчатой части, одновременно уменьшаютъ распоръ и увеличиваютъ массу, оказывающую ему сопротивленіе, и сверхъ того упрощаютъ работу.

8



Для согласованія клинчатой части свода съ его пятами изъ горизонтальныхъ рядовъ примѣняютъ два способа:

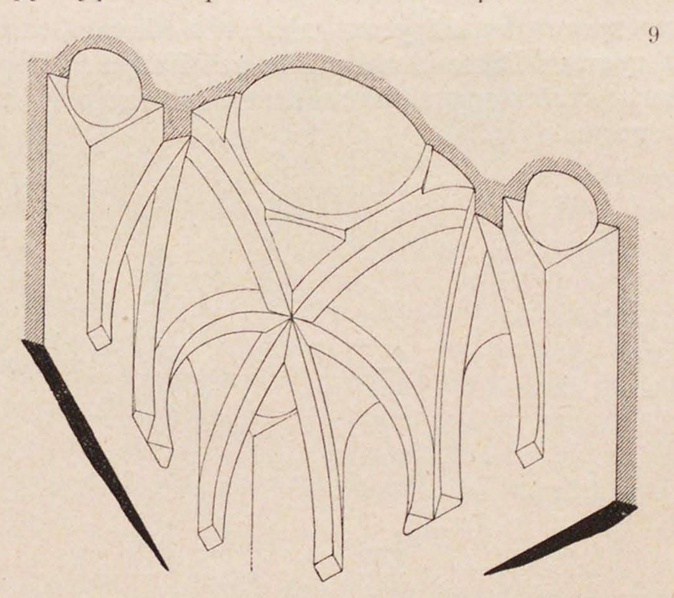
или переходъ достигается съ помощью постепенно наклоняющихся рядовъ (рис. B),

или свѣшивающіеся ряды срѣзываются по наклонной плоскости X, на которую опирается клинчатая часть свода (рис. A).

СВОДЫ НА НЕРВЮРАХЪ.

Въ нѣкоторыхъ мечетяхъ съ деревяннымъ покрытіемъ ранняго періода ислама, имѣются особыя святилища, „михрабы“, покрытыя сводами, структура которыхъ показана на рис. 9:

9



Эти маленькіе сводики выложены на нервюрахъ, въ чемъ и заключается представляемый ими интересъ.

Можно ли думать, что указанная система была создана арабами? Это представляется болѣе чѣмъ сомнительнымъ, если принять во вниманіе, въ какой малой степени они обладали даромъ изобрѣтательности. Столь же невѣроятно, чтобы этотъ пріемъ исходилъ изъ Арменіи, гдѣ онъ встрѣчается лишь какъ исключеніе; вопросъ о зарожденіи его можно разрѣшить не болѣе какъ въ видѣ предположенія.

Своды этого типа появляются въ арабской архитектурѣ около X вѣка.

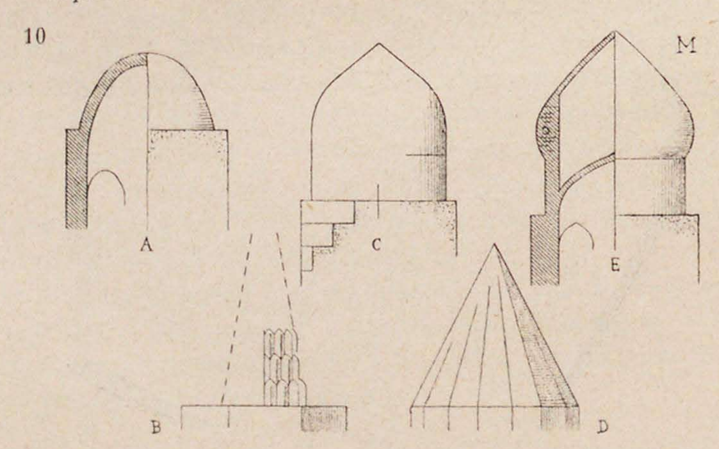
Михрабъ въ Кордуанской мечети восходитъ, несомнѣнно, къ 965 г.; другіе памятники, гдѣ воспроизводится нервюрная система, въ особенности мечеть де ла Люцъ въ Толедо, возведены лишь нѣсколько позже; слѣдовательно, нервюры существовали въ искусствѣ арабовъ за полтора вѣка до появленія ихъ во французской архитектурѣ.

КРЕСТОВЫЕ СВОДЫ.

Система нервюръ, которая столь удачно отвѣчала крестовымъ сводамъ, однако никогда не примѣнялась къ нимъ арабами. Послѣдніе уже въ раннихъ своихъ постройкахъ пользовались крестовымъ сводомъ, а позднѣе, въ декоративныхъ цѣляхъ, ими намѣренно умножалось число элементарныхъ сводовъ и, слѣдовательно, ихъ пересѣченій; но всегда они возводили ихъ „en besace" (т. I, стр. 450) и всегда съ острыми ребрами. Лишь строителямъ готической эпохи выпало на долю примѣнить нервюры къ крестовому своду, что заключало, въ зародышѣ, цѣлый переворотъ.

КУПОЛА.—1. РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ СКУФЬИ.

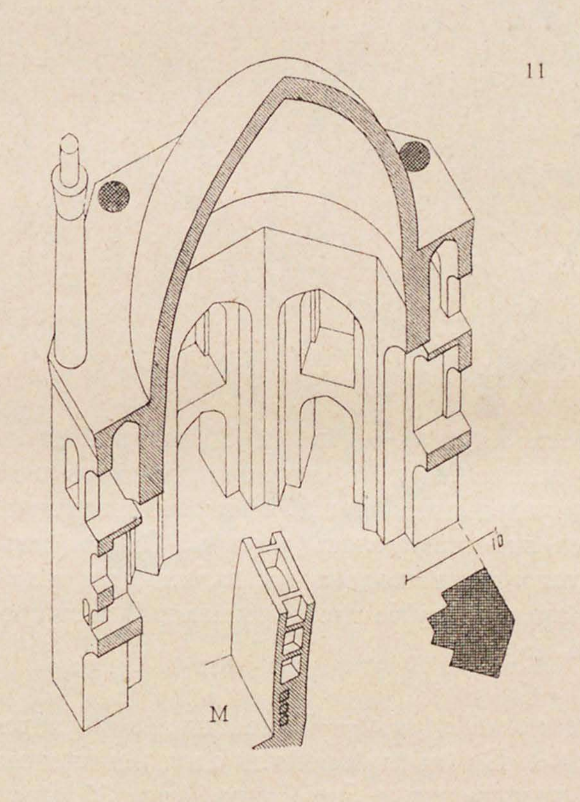
Система купола на парусахъ дѣлается обычной лишь въ XIV вѣкѣ, когда султанъ Гассанъ посылаетъ изъ Каира въ Персію своихъ архитекторовъ, чтобы они познакомились съ конструктивными пріемами этой страны.



На рис. 10 сопоставлены главные виды куполовъ, употребляемые въ мусульманскихъ архитектурахъ:

а.—Нормальный типъ.—Персидскій куполъ (А) имѣетъ очень возвышенный профиль. Нерѣдко куполъ (С), сфероидальный въ нижней части, переходитъ къ вершинѣ въ конусъ, чѣмъ устраняется то затрудненіе, которое было указано по отношенію византійской архитектуры, — затрудненіе, состоящее въ томъ, чтобы сохранить горизонтально-наклоннымъ швамъ въ верхней части свода направленіе, перпендикулярное къ внутренней линіи свода.

Другія формы — лишь варіанты персидскаго купола: въ D — куполъ принимаетъ строго коническій профиль; въ В — ячеистую форму; въ Е — луковичную форму.

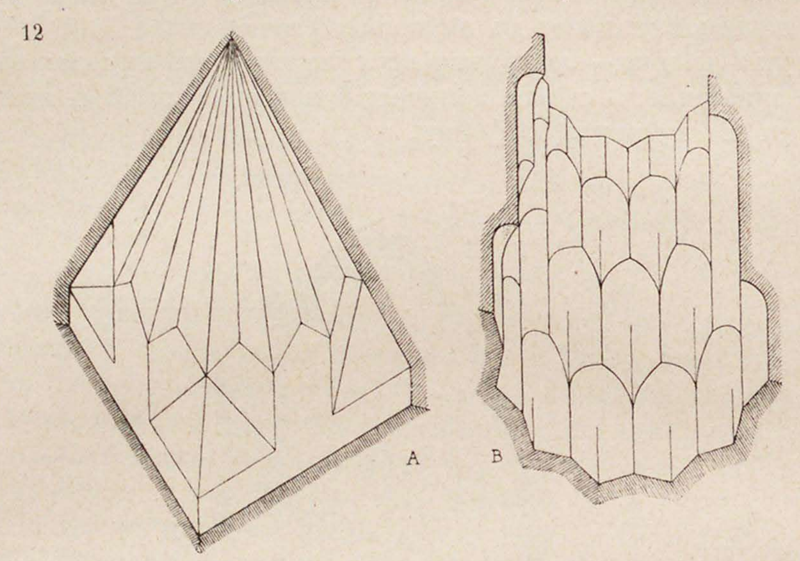


б.—Полый куполъ.—На рис. 11 представленъ персидскій куполъ, исполненный не сплошной кладкой, но въ видѣ двухъ оболочекъ изъ кирпича, связанныхъ (деталь М) въ вертикальномъ направленіи эперонами, и въ горизонтальномъ—арками; этимъ способомъ получается сводъ столь же жесткій, какъ и сплошной, но болѣе легкій и съ меньшимъ распоромъ. Примѣръ на рис. 11 заимствованъ изъ мечети въ Султаніэ.

в.— Коническій куполъ.—Рис. 12, А, воспроизводитъ коническій куполъ одной гробницы въ Никеи; это армянскій куполъ, но исполненный изъ кирпича.

Коническій сводъ появляется въ Арменіи около X вѣка; въ XI вѣкѣ его усвоиваютъ сельджуки и примѣняютъ во всѣхъ захваченныхъ ими областяхъ, отъ Каппадокіи до Босфора.

Воспользовавшись тѣми удобствами, которыя вытекаютъ изъ примѣненія кирпича, они даютъ куполу ребристую, въ видѣ складокъ, форму, что способствуетъ его жесткости и усиливаетъ эффектъ.



г.— Ячеистый куполъ.— Рис. 12, B, даетъ видъ ячеистаго свода. Кладка ведется строго горизонтальными рядами и куполъ состоитъ изъ маленькихъ нишъ, которыя возвышаются одна надъ другой, постепенно надвигаясь внутрь. Одинъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ этого типа сводовъ мы видимъ въ такъ наз. гробницѣ Собеиды въ Багдадѣ; другіе примѣры находятся въ гробницѣ Даніила близъ Сузъ и пр.

д.— Луковичный куполъ.— Наконецъ, появляется луковичный куполъ (рис. 10, E); этотъ профиль едва намѣченный въ деревянномъ куполѣ надъ мечетью Эль-Сакра (стр. 85, рис. 7) достигаетъ вполнѣ своего значенія въ Персіи лишь около XVI вѣка, когда исламъ наводняетъ Индію, и весьма возможно, что онъ относится къ числу одного изъ тѣхъ вліяній Индіи, существованіе которыхъ было указано нами задолго до даннаго времени (т. I, стр. 142). Вздутая часть свода (пучина) выкладывается горизонтальными рядами и укрѣпляется связями; собственно же куполъ начинается лишь съ того пункта, гдѣ кончается пучина.

2.—ДЕТАЛИ ПАРУСОВЪ.

а.— Купола на коническихъ парусахъ.—Въ мусульманскихъ архитектурахъ парусъ происходитъ изъ типа коническихъ парусовъ

античной Персіи (рис. 10, А); иногда онъ воспроизводитъ и форму и структуру послѣднихъ, но чаще кладется горизонтальными постепенно свѣшивающимися рядами.

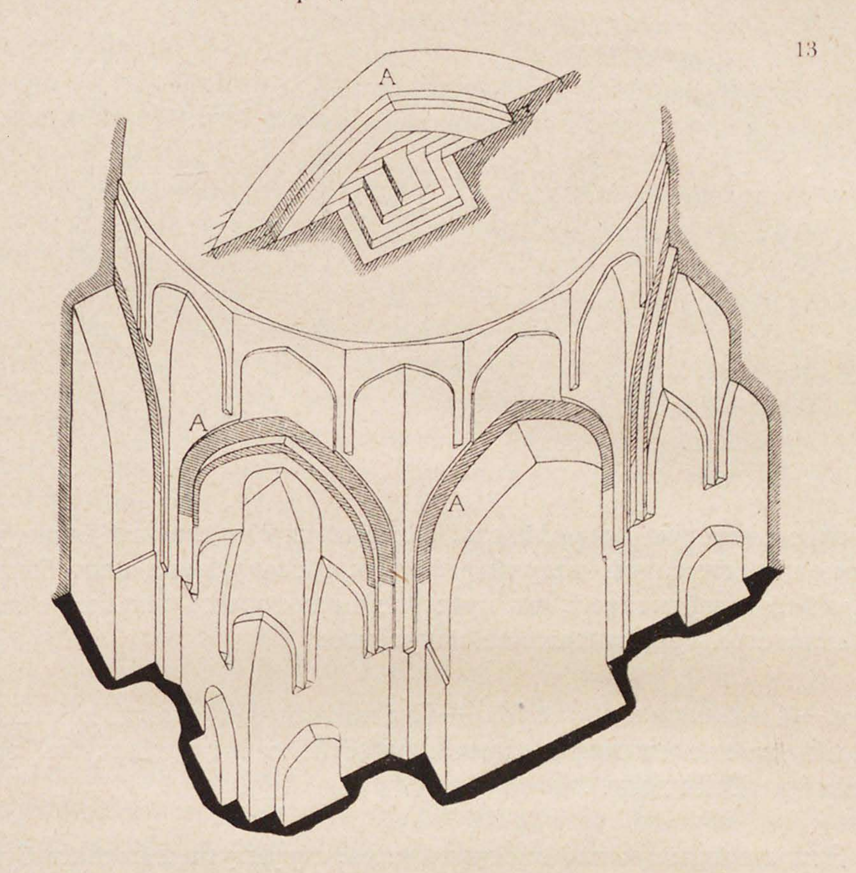


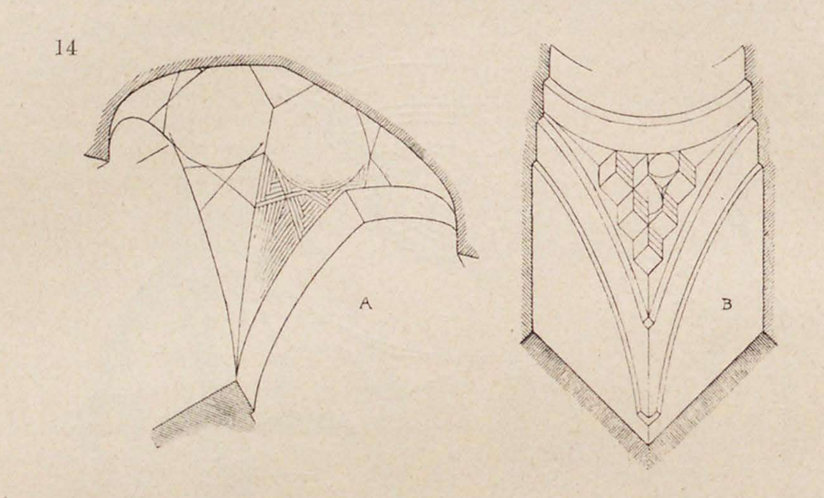
Рис. 13 (персидская гробница въ Дегъ-Абадѣ) представляетъ примѣръ внутренняго устройства, которое возможно при этомъ способѣ конструкціи, при чемъ число сторонъ не ограничено.

Когда парусъ значительныхъ размѣровъ, то въ кладкѣ, гдѣ ряды постепенно свѣшиваются, можетъ произойти осѣданіе.

Для предупрежденія этой опасности прибѣгаютъ къ аркамъ, сложеннымъ изъ кирпича, положеннаго постелью (плашмя), какъ, напр., арки А, которыя возводятся безъ кружалъ, даютъ конструкціи жесткость и поддерживаютъ свѣшивающіяся массы. Эти арки рисуютъ на плоскости стѣнъ большія, строгаго рисунка кривыя; что же касается горизонтальныхъ рядовъ, то ихъ ребра вырѣзаются фестонами, которые, располагаясь этажами, производятъ болѣе или менѣе капризные зубчатые узоры, гдѣ ясно чувствуется структура изъ нависающихъ рядовъ.

б.—Своды съ ячеистыми парусами.—Среди безконечнаго разнообразія формъ, которыя можетъ принять внутренняя поверхность

свода при кладкѣ горизонтальными рядами, изберите зубчатую, въ видѣ уступовъ форму, какъ, напр., на рис. 14 В, и немедленно вы



получите ячеистую поверхность; затѣмъ, скругливъ входящіе углы съ помощью гипса, вы получите формы, составляющія какъ бы переходъ къ „сталактитамъ", въ примѣненіи которыхъ испанскіе арабы проявили столь поразительное искусство.

в.—Сталактитовые своды.—Сталактитовые своды появляются слѣдомъ за ячеистыми сводами искусства сельджуковъ, въ эпоху Альгамбры (XIII вѣкъ).

Эти комбинаціи изъ висячихъ иглъ, структура которыхъ будетъ изслѣдована при изученіи декоративнаго искусства арабовъ, представляютъ не столько своды, сколько аггрегаты призмъ изъ алебастра, обыкновенно полыхъ и образующихъ такое сочетаніе, въ которомъ впадины вертикальны и которыя потому ничего не имѣютъ общаго со сводами въ отношеніи равновѣсія. Вся масса удерживается лишь сцѣпленіемъ гипса, который связываетъ призмы сталактитовъ, и слоемъ гипса же, облекающаго сталактиты, послѣдніе сливаются въ одно цѣлое; съ точки зрѣнія конструкціи, эти своды являются полыми монолитами.

г.—Исключительныя формы сводовъ на сферическихъ парусахъ.—Парусъ въ формѣ сферическаго треугольника составляетъ существенную особенность византійской архитектуры, въ мусульманской же архитектурѣ онъ если и появляется, то лишь послѣ взятія Константинополя турками.

Рис. 14, А, воспроизводитъ одинъ изъ рѣдкихъ случаевъ примѣненія этой системы у персовъ (галлереи моста въ Испагани); въ

этихъ парусахъ ряды кладки прихотливо расположены, слѣдуя цѣлой сѣти декоративныхъ линій.

ХРОНОЛОГІЯ КУПОЛОВЪ.

Таковы главнѣйшія разновидности купола; хронологически ихъ можно классифицировать въ слѣдующемъ порядкѣ (діаграмма на стр. 88):

1,—періодъ зарожденія (типъ A): куполъ яйцевидный, очень высокаго профиля, покоится на коническихъ парусахъ (памятники античной Персіи);

2,—XII и XIII вѣка (типы B и D): купола коническіе, гладкіе или ячеистые, въ архитектурѣ сельджуковъ;

3,—XIV вѣкъ (типъ C): купола на парусахъ, выложенныхъ горизонтальными рядами (мечеть Гассана).

Къ послѣдней же эпохѣ относятся и купола изъ двухъ оболочекъ, связанныхъ эперонами, примѣръ которыхъ мы нашли въ мечети Султаніэ (стр. 89).

4,—XVI вѣкъ (типъ E): луковичный куполъ, занесенный изъ Индіи.

СИСТЕМЫ УКРѢПЛЕНІЯ СВОДОВЪ.

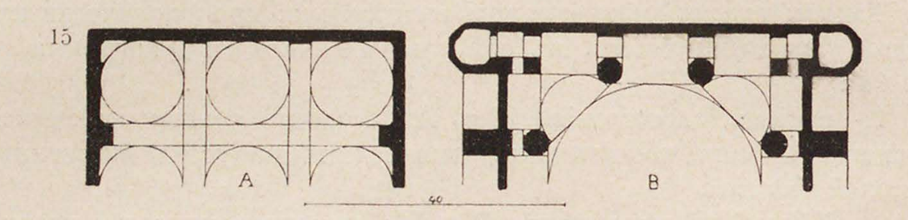
Выносныя пяты.—Прежде всего напомнимъ тотъ остроумный пріемъ, когда нижняя часть свода выкладывается горизонтальными свѣшивающимися рядами, что позволяетъ одновременно и уменьшить распоръ свода и увеличивать массу, сопротивляющуюся распору (стр. 87).

Связи.—Почти всѣ своды, возведенные подъ персидскимъ вліяніемъ, равно какъ и подъ византійскимъ, укрѣпляются, по крайней мѣрѣ во время кладки, помощью деревянныхъ связей.

Въ аркадахъ большой мечети Амру въ Каирѣ сохранились деревянныя связи, которыми уничтожался распоръ. Большая часть куполовъ, и особенно луковичные купола XVI вѣка, заключаютъ, погруженныя въ ихъ массивѣ, одно или нѣсколько колецъ изъ деревянныхъ связей. И часто эти кольца скрѣплялись даже поперечными связями, которыя вырѣзали, когда конструкція получала надлежащую нагрузку. Незаконченный куполъ въ Дегъ-Абадѣ (рис. 13) еще сохраняетъ эти вспомогательныя связи.

Распредѣленіе устоевъ.—Подобно древнимъ персамъ, римлянамъ и византійцамъ, мусульманскіе строители располагали массивы, назначенные для укрѣпленія сводовъ, внутри зданія. Планы двухъ

главныхъ мечетей Адріанополя (рис. 15) скомбинированы совершенно въ указанномъ духѣ: А — планъ старой мечети, построенной въ XIV вѣкѣ Могаметомъ I, В—планъ мечети, возведенной въ XVI в. султаномъ Сулейманомъ.



Въ нѣкоторыхъ зданіяхъ система укрѣпленія сводовъ представляется разработанной съ такимъ же искусствомъ, какъ и во французскихъ средневѣковыхъ сооруженіяхъ.

Мечеть въ Султаніэ, общее расположеніе которой представлено на рис. 11, является образцовымъ произведеніемъ въ послѣднемъ отношеніи: коробчатые своды верхнихъ галлерей служатъ какъ настоящіе аркбутаны, благодаря которымъ въ укрѣпленіи главнаго свода участвуетъ и внѣшняя стѣна.

Давленіе центральнаго купола, покоящагося на подпружныхъ аркахъ, преобразуется послѣдними въ силы распора, дѣйствующія на угловые устои тамбура; чтобы обезпечить устойчивость угловыхъ массивовъ, ихъ загрузили минаретами. Минареты играютъ роль добавочной нагрузки и совершенно того же назначенія какъ пинакли, которыми, какъ увидимъ далѣе, увѣнчивались контрфорсы готическихъ церквей. И силы распора, столь удачно сдерживаемыя, кромѣ того ослаблены и сами по себѣ, въ предѣлахъ возможнаго, легкой конструкціей скуфьи, полой во всей ея массѣ. Если исключить готическое искусство, то ни въ одной архитектурѣ не встрѣтится столь глубокаго анализа силъ, развивающихся въ сводчатой конструкціи, и болѣе изящныхъ пріемовъ для уничтоженія распоровъ: если въ римскихъ конкретныхъ сооруженіяхъ сопротивленіе распору оказываетъ инертная масса, то здѣсь работаетъ уже живой организмъ.

ФОРМЫ.

ГЛАВНЫЕ ОРГАНЫ ЗДАНІЯ, РАЗСМАТРИВАЕМЫЕ СЪ ДЕКОРАТИВНОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

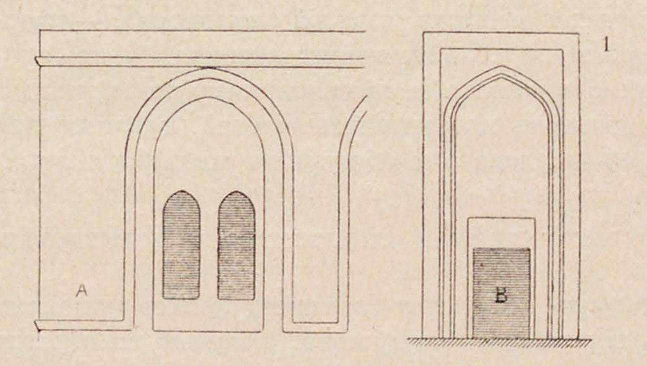
Декоративные элементы, примѣнявшіеся въ мусульманскихъ архитектурахъ, вытекаютъ изъ того же источника, какъ и конструктивные пріемы—они или персидскіе или византійскіе.

Колонна и аркада.—Ранѣе уже были перечислены разновидности аркады и было установлено различіе между персидской школой, гдѣ допускается лишь квадратный пильеръ, и арабской школой, гдѣ на ряду съ пильеромъ примѣняется и колонна; но самыя колонны брались изъ античныхъ зданій и, какъ въ византійской архитектурѣ, довольствовались лишь тѣмъ, что ихъ капители увѣнчивали подушками, на которыхъ и покоились пяты арокъ.

И только значительно позже, уже въ XIII вѣкѣ, встрѣчаются колонны дѣйствительно оригинальнаго характера: колонны въ Альгамбрѣ (рис. 4, стр. 83) и въ Альказарѣ (Севилья) имѣютъ видъ современныхъ имъ, удлиненныхъ готическихъ колонокъ и увѣнчиваются капителями, напоминающими, за исключеніемъ оттѣнковъ въ стилѣ, кубическія капители византійскаго искусства.

На стр. 83 были классифицированы по школамъ главные типы мусульманской аркады. Въ декоративномъ отношеніи эти аркады часто представляютъ чередованіе бѣлыхъ и цвѣтныхъ клиньевъ; иногда поверхность клиньевъ обдѣлана каннелюрами, направленными по радіусу арки; толщина же арки, какъ и въ византійской архитектурѣ (стр. 23), отмѣчается архивольтомъ, въ видѣ полосы обрисовывающимъ внѣшнюю линію арки.

Оконные и дверные пролеты.—Этотъ декоративный архивольтъ примѣняется не только въ аркадахъ, но также и въ обработкѣ дверныхъ и оконныхъ пролетовъ; и такъ же, какъ въ христіанской архитектурѣ Сиріи, онъ, этотъ бордюръ, никогда не образуетъ полной рамы вокругъ окна: вмѣсто того, чтобы замкнуться у основанія пролета, декоративный поясъ здѣсь ломается и направляется къ сосѣднему окну, описывая вокругъ зданія волнистую непрерывную

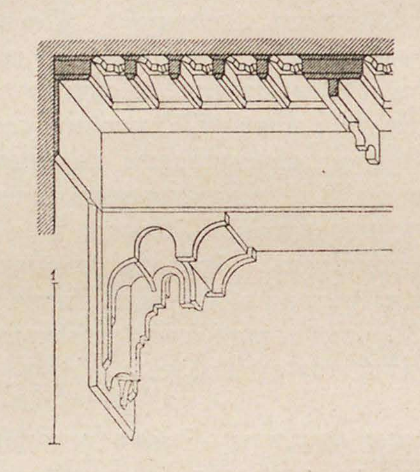


линію. Примѣръ на рис. 1, А, заимствованъ изъ одного памятника Сициліи, построеннаго по чисто арабскимъ даннымъ, именно изъ Кубы въ Палермо. Въ персидскихъ мечетяхъ (В) ихъ входы стрѣльчатой формы окаймляются тѣмъ же бордюромъ и вписываются въ прямоугольные тимпаны. Этотъ простой и ясный пріемъ, когда онъ

примѣняется въ колоссальномъ масштабѣ, какъ во входахъ большихъ мечетей Испагани, вызываетъ эффектъ поразительнаго величія.

Плотничное и столярное искусства.—Арабскія балки (стр. 84) или состоятъ изъ ствола пальмы, зажатаго между двумя досками, или же только напоминаютъ своей формой эту конструкцію.

Слѣдуя этой идеѣ, арабы приходятъ къ такимъ комбинаціямъ обшивки, какъ представленная на рис. 2, гдѣ изъ вырѣзанныхъ



досокъ достигаютъ, съ помощью нѣкотораго добавленія гипса, чрезвычайно смѣлыхъ силуэтовъ и безъ большихъ издержекъ создаютъ поразительное своей оригинальности убранство.

Плафонъ на рис. 2 заимствованъ изъ одного дворца въ Палермо, украшеннаго согласно арабской традиціи.

Что касается мелкихъ издѣлій изъ дерева, — дверей, панелей, ажурныхъ рѣшетокъ, замѣняющихъ стекла, — то ихъ конструкція крайне удачно приспособлена къ жаркому климату, гдѣ дерево коробится: ихъ дѣлаютъ изъ мелкихъ частей, которыя врѣзаются одна въ другую въ полдерева и образуютъ какъ бы сплетеніе.

ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА И ПОЛИХРОМІЯ.

Моденатура.—Во всѣхъ архитектурныхъ школахъ, взявшихъ начало изъ персидскаго искусства, моденатура играетъ крайне ничтожную роль. Персидское искусство, пользовавшееся исключительно кирпичомъ, могло имѣть лишь зачаточную моденатуру; арабскія школы, равно какъ и византійская архитектура, представляются столь же скудными въ этомъ отношеніи: какъ декоративнымъ матеріаломъ, эти архитектуры пользуются лишь орнаментомъ изъ повторяющихся мотивовъ и окраской.

Арабески.—Такъ какъ изображенія живыхъ существъ запрещены кораномъ, то всякія сцены повѣствовательнаго содержанія (по крайней мѣрѣ въ принципѣ) изгоняются изъ искусства; за исключеніемъ нѣкоторыхъ деталей, заимствованныхъ изъ растительнаго царства, воображеніе орнаментиста полностью обращено на геометрическія формы: арабскій орнаментъ, „арабескъ“, кажется кристаллизаціей, которая заполняетъ плоскости, пользуясь однимъ мотивомъ, согласно закону періодичности, согласно нѣкотораго рода ритму. Подобное убранство, исполненное на повторяющуюся тему, представляетъ какъ бы коверъ и производитъ впечатлѣніе ткани, но не картины. Кажется, что въ силу установившихся вкусовъ своей расы, арабы какъ бы перенесли въ ихъ архитектурное убранство мотивы, заимствованные изъ тканей, которыя были единственно возможнымъ украшеніемъ ихъ жилищъ въ періодъ кочевой жизни. Купола гробницъ въ равнинѣ Каира снаружи покрыты удивительнѣйшимъ орнаментомъ изъ плетенья.

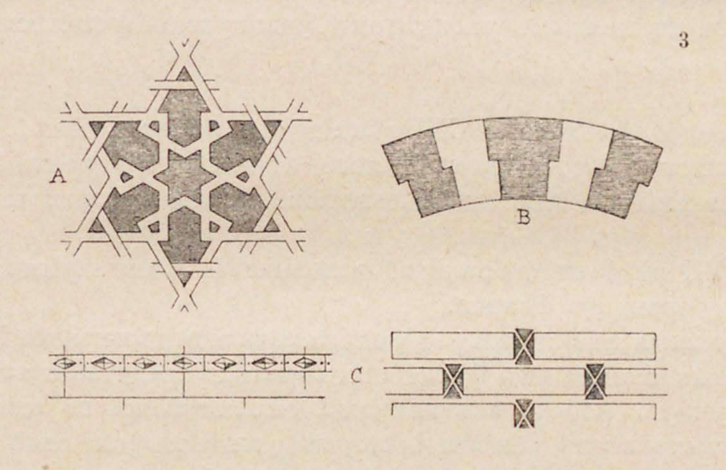


Рис. 3, А, даетъ одинъ примѣръ этого рода плетеній, которыя арабская школа варьируетъ съ неисчерпаемымъ разнообразіемъ.

Полихромія.—Окраска, которою оживляются геометрическія линіи орнамента, достигается весьма разнообразными средствами въ различныхъ школахъ.

Мозаика вообще рѣдко примѣняется у мусульманъ; какъ на случаи ея примѣненія можно указать лишь купола двухъ мечетей въ Іерусалимѣ—Эль-Акса и Эль-Сакра, два тимпана въ большой мечети Дамаска и сводъ михраба въ Кордовѣ. Мозаика составляетъ особенность византійской архитектуры, и въ приведенныхъ здѣсь примѣрахъ чувствуется византійское вліяніе въ самомъ характерѣ рисунка.

Въ Египтѣ, какъ средствомъ живописнаго убранства, пользуются штучной работой изъ мрамора:

Во внѣшней обработкѣ зданія—перемежающимися рядами различно окрашенныхъ камней; для аркадъ и перемычекъ—рѣзко отличающимися по тону клиньями, которые разрѣзаны по такимъ извилистымъ линіямъ, какъ, напр., В на рис. 3;

Внутри зданій плоскости стѣнъ покрыты инкрустаціей въ видѣ переплетеній, ячейки которыхъ заполнены плитками мрамора различныхъ оттѣнковъ.

Въ Испаніи убранство состоитъ въ облицовкѣ плоскостей орнаментомъ изъ повторяющихся мотивовъ и отлитымъ изъ гипса; его рисунокъ выдѣляется окраской, въ голубомъ и красномъ (сурикъ) тонахъ, и позолотой. Этотъ пріемъ, встрѣчающійся съ X вѣкѣ въ Кордовѣ, распространяется съ XII и XIII вѣковъ, въ эпоху Альгамбры (Гранада) и Альказара (Севилья). До того времени Испанія придерживалась еще строгаго стиля, цвѣтистый же стиль Альгамбры совпадаетъ съ полнымъ расцвѣтомъ французской готической архитектуры.

Персидская школа до XII вѣка довольствуется (рис. 3, С) тѣмъ, что выдѣляетъ, посредствомъ бѣлаго лѣпного орнамента, горизонтальные и вертикальные швы, которыми раздѣляются красные кирпичи.

Въ XII вѣкѣ это убранство дополняется нѣсколькими звѣздами изъ глазурованнаго фаянса.

Сплошныя облицовки изъ фаянса появляются не ранѣе XIII вѣка.

Первыя панели изъ фаянсовыхъ плитокъ представляютъ настоящую штучную работу изъ плитокъ, окрашенныхъ въ одинъ тонъ, разрѣзанныхъ послѣ обжиганія и укрѣпленныхъ на слоѣ мастики; вначалѣ персы употребляютъ фаянсъ подобно тому, какъ арабы пользуются мраморомъ: и въ томъ и въ другомъ случаѣ рисунокъ получается изъ сочетанія различно окрашенныхъ плитокъ.

Послѣдній пріемъ имѣетъ несомнѣнное преимущество передъ керамической живописью:

Когда на одной плиткѣ употребляются двѣ различныя поливы, то обжиганіе ея вызываетъ двоякое затрудненіе: точка наплавленія двухъ различныхъ красокъ рѣдко бываетъ одна и та же, и, чтобы расплавить одну глазурь, приходится передерживать болѣе необходимаго другую; кромѣ того, поливы въ моментъ остеклованія текутъ и смѣшиваются, утрачивая и чистоту тона и прозрачность. Во избѣжаніе этихъ то недостатковъ персы и мирятся съ затрудненіями, вызываемыми штучной работой изъ фаянса.

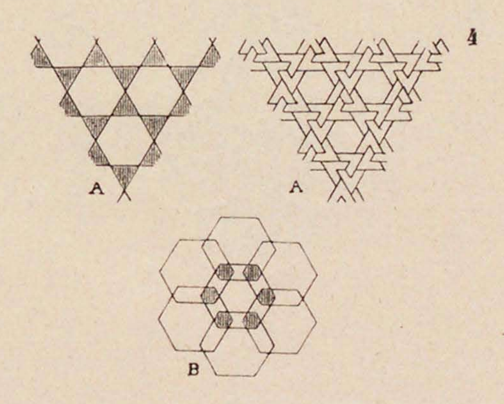
Этимъ дорого стоющимъ пріемомъ почти исключительно пользовались до XV вѣка, и только тогда появились расписныя кафели, употребленіе которыхъ дѣлается всеобщимъ въ XVI вѣкѣ. Переходъ отъ одноцвѣтной кафели къ расписной отмѣчается тѣми рельефными съ радужными (металлическими) рефлексами кафелями, прекраснѣйшіе образцы которыхъ находятся въ мечетяхъ Бруссы.

Укажемъ, наконецъ, какъ на одинъ изъ элементовъ живописнаго убранства, на витражи восточныхъ мечетей, особенно въ Эль-Сакра (Іерусалимъ) и въ мечети Сулеймана (Константинополь). Эти витражи, изъ которыхъ ни одинъ не восходитъ далѣе XV вѣка, представляютъ, какъ кафельныя облицовки лучшей эпохи персидскаго искусства, штучную работу изъ кусковъ стекла, окрашеннаго въ одинъ тонъ. Рисунокъ получается простымъ сопоставленіемъ ихъ, и почти всегда они укрѣпляются, какъ въ оправу, въ гипсовую плиту, вырѣзанную по извѣстному рисунку, широкія линіи котораго, раздѣляющія куски цвѣтного стекла, превращаются въ силу иррадіаціи въ легкіе контуры.

ПОСТРОЕНІЕ ОРНАМЕНТОВЪ И ПРОПОРЦІЙ.

Въ предыдущемъ изложеніи мы ограничились лишь указаніемъ на геометрическій характеръ формъ; здѣсь же будетъ изслѣдовано ихъ построеніе.

Построеніе арабесковъ.—Діаграммы на рис. 4 позволяютъ про-



слѣдить образованіе геометрическихъ орнаментовъ, покрывающихъ плоскости въ арабской архитектурѣ.

Почти всѣ они вытекаютъ изъ правильныхъ фигуръ: треугольниковъ, пяти- и шестиугольниковъ и т. д., расположенныхъ на плоскости, слѣдуя одному и тому же закону.

Согласно избранной основной фигурѣ и согласно закону, руководившему построеніемъ схемы, эти элементарные многоугольники пересѣкаются и перевязываются болѣе или менѣе сложнымъ образомъ, что и даетъ общую канву: устраняя или повторяя извѣстную часть линій, достигаютъ самыхъ разнообразныхъ и неожиданныхъ сочетаній.

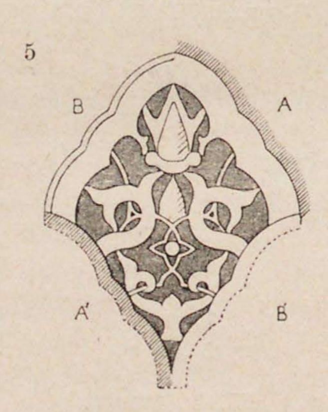
Рис. А даетъ схему, образованную изъ треугольниковъ, В — изъ шестиугольниковъ, А' – изъ треугольниковъ же, но видоизмѣненныхъ и образующихъ повтореніемъ линій какъ бы плетеніе. M. Bourgoin, у котораго заимствованы приведенные примѣры, установилъ настоящую грамматику этого рода построеній.

Контура рельефныхъ плитокъ.—Когда вмѣсто штучной работы изъ мрамора или живописи орнаментъ составляется изъ отдѣльныхъ рельефныхъ плитокъ, то въ начертаніе ихъ контуровъ вмѣшивается одно, матеріальнаго свойства, условіе: плитки должны безъ затрудненія сопоставляться.

Въ Альгамбрѣ эти плитки имѣютъ форму ромба съ криволинейными сторонами и заполняютъ ячейки ажурнаго тимпана, приведеннаго на стр. 83.

Исполненныя изъ гипса, онѣ всѣ походятъ одна на другую, всѣ отливаются въ одной формѣ:

Чтобы ромбическія плитки можно было послѣдовательно приставлять одну къ другой, необходимо (рис. 5) сторонѣ А дать

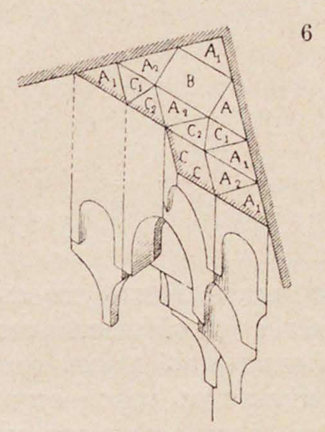


такую же вырѣзку, какъ сторонѣ А, т.-е. стороны А и А', В и В' должны очерчиваться параллельными кривыми, что и даетъ крайне характерный видъ рисунку.

Построеніе сталактитовъ. — Въ свою очередь, необходимость сочетать одну съ другой призмы сталактитоваго свода приводитъ къ

очень интересным формамъ; анализу этихъ послѣднихъ мы обязаны O. Jones'у, а рис. 6 передаетъ основную мысль метода.

6



Первая операція состоитъ въ дѣленіи паруса на треугольники линіями, направленными подъ 45°.

Затѣмъ, дальнѣйшимъ подраздѣленіемъ того типа, какъ показанный на рисункѣ, каждый изъ отрѣзковъ расчленяется на элементарныя призмы.

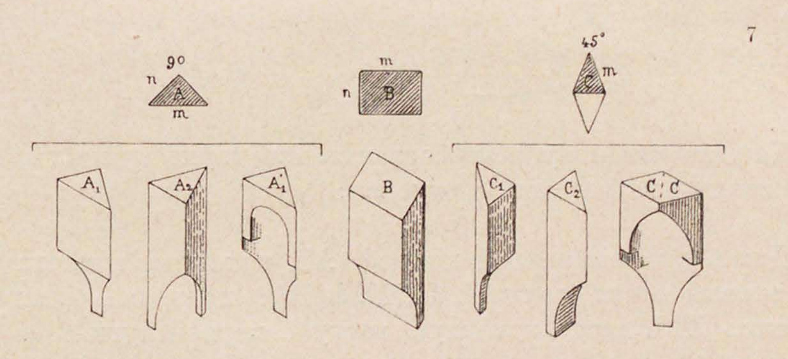
И основанія этихъ элементарныхъ призмъ въ арабскихъ композиціяхъ ограничиваются тремя фигурами (рис. 7):

Прямоугольникомъ, B;

Прямоугольнымъ треугольникомъ, A;

Ромбомъ или полуромбомъ, C.

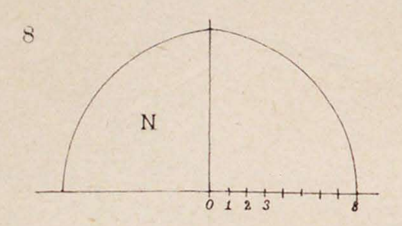
7



Что касается вертикальныхъ формъ, то онѣ сгруппированы подъ скобками, сопровождающими планы A, B и C. Онѣ регулируются тѣмъ условіемъ, чтобы ихъ можно было свободно сопоставлять. O. Jones насчитываетъ всего лишь 7 элементовъ, изъ которыхъ и выполнено все безконечное разнообразіе формъ сталактитовъ въ Альгамбрѣ.

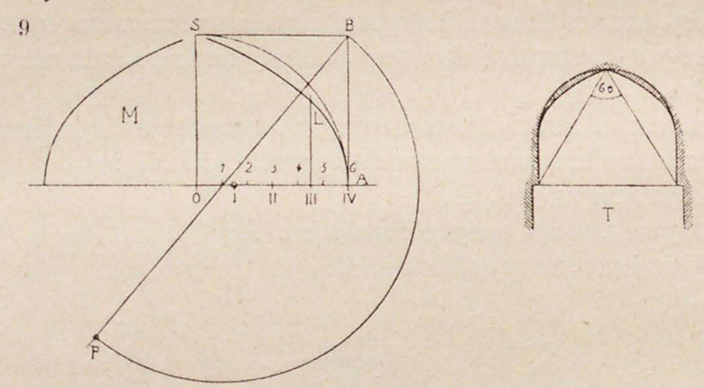
Начертаніе и пропорціи аркадъ.—На рис. 8 и 9 указаны обычные способы начертанія аркадъ.

Рис. 8 передаетъ одинъ сирійскій пріемъ, заимствованный изъ изслѣдованія Mauss'a:



Стрѣльчатая арка описана изъ двухъ центровъ, разстояніе которыхъ до оси равняется одной шестнадцатой части пролета.

Эта стрѣльчатая форма изъ двухъ кривыхъ, описанныхъ изъ одного центра, была умѣстна въ такой странѣ (стр. 80), гдѣ строили изъ камня. Персы, пользовавшіеся кирпичомъ, примѣняютъ (рис. 9) болѣе сложное построеніе, традиція котораго была отмѣчена Dieulafoy.



Каждая изъ полуарокъ состоитъ изъ двухъ кривыхъ, AL и LS, описанныхъ изъ разныхъ радіусовъ:

Для полученія первой кривой, AL, половина пролета дѣлится на 4 равныя части (точки I, II, III и IV); центромъ будетъ т. I, и вертикаль III L дастъ конечную точку L первой дуги.

Для второй арки, LS, центръ опредѣляется слѣдующимъ образомъ:

Строятъ квадратъ OABS; дѣлятъ половину основанія, OA, на 6 равныхъ частей (т. 1, 2, 3...).

Затѣмъ проводятъ линію B1;

Линія B1, продолженная на величину своей длины, даетъ центръ P.

И, какъ очень приближенный результатъ, построенная такимъ способомъ стрѣльчатая линія замѣтнымъ образомъ вписывается въ

полуокружность, такъ что она занимаетъ не болѣе высоты, чѣмъ полуокружность, и обладаетъ передъ послѣдней тѣмъ преимуществомъ, что развиваетъ меньшій распоръ.

Что касается устоевъ, то руководились правиломъ помѣщать импостъ на уровнѣ, опредѣляемомъ положеніемъ равносторонняго треугольника (Т).

Построеніе основныхъ массъ зданія. — Способъ построенія помощью графической канвы, который мы видѣли въ приложеніи къ деталямъ арабесковъ, распространяется и на самые планы зданій. M. Mauss въ планѣ мечети Эль-Сакра (стр. 85, рис. 7) открылъ форму звѣзды, часто употреблявшуюся въ персидскихъ украшеніяхъ; вершины ея отмѣчаютъ углы внѣшней стѣны мечети и положеніе внутреннихъ пильеровъ.

Въ Султаніэ (стр 89, рис. 11) Dieulafoy доказалъ, что всѣ размѣры вытекаютъ изъ діаметра окружности, вписанной въ многоугольникъ основанія:

Отложивъ вертикально этотъ діаметръ одинъ разъ, вы получите положеніе внутренняго карниза; второй разъ — получите вершину купола, и т. д.

Въ такомъ духѣ велись построенія, и эти архитектуры, столь капризныя по внѣшности, въ основѣ являются ни чѣмъ инымъ, какъ конструированной геометріей; только помощью простого закона можно было ввести извѣстный порядокъ въ сложность ихъ формъ.

ПАМЯТНИКИ.

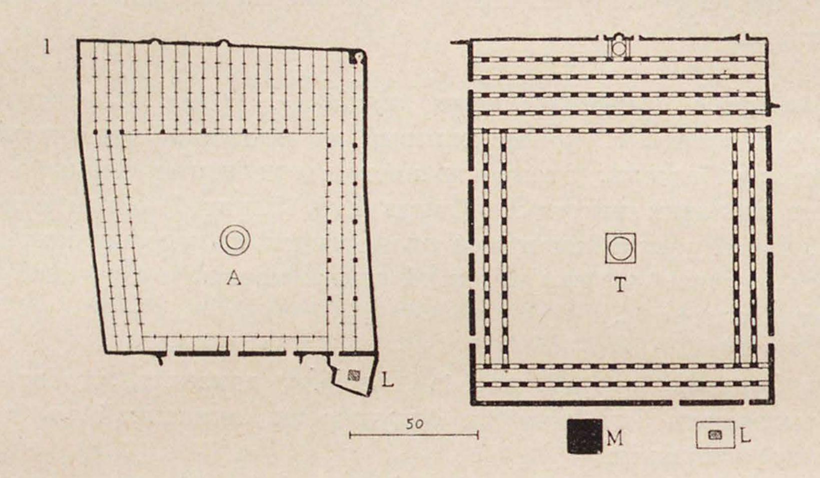
МЕЧЕТЬ.

Главнѣйшіе памятники мусульманъ, мечети, служатъ мѣстомъ молитвы, гдѣ вѣрующіе располагаются длинными рядами, обративъ взоры къ святымъ мѣстамъ ислама; какъ и церковь, мечеть—это залъ для собраній, но главная ось его лежитъ въ поперечномъ направленіи: вмѣсто того, чтобы простираться въ глубину, онъ развертывается въ ширину, и это условіе, независимо отъ стиля, кладетъ на мечеть особый отпечатокъ, который отличаетъ ее отъ христіанскихъ памятниковъ.

Мечеть, какъ было уже сказано, возводится, соотвѣтственно эпохамъ, или слѣдуя системѣ деревянныхъ крышъ на аркахъ или же слѣдуя системѣ куполовъ; какъ и церковь, она представляетъ два послѣдовательныхъ типа: одинъ въ формѣ базилики, другой въ формѣ сводчатаго зданія.

I. — ПЕРІОДЪ МУСУЛЬМАНСКИХЪ БАЗИЛИКЪ.

Планъ. — На рис. 1 представлено два плана мечетей, отвѣчающихъ древнѣйшимъ мусульманскимъ традиціямъ:



Планъ А — мечеть Амру въ Каирѣ, основаніе которой восходитъ къ первымъ годамъ мусульманской эры, но настоящій видъ которой относится къ перестройкѣ, послѣдовавшей въ IX вѣкѣ послѣ одного пожара; планъ Т — мечеть Тулуна въ Каирѣ, относящаяся къ X вѣку. Мечеть въ Меккѣ была того же типа: большой залъ съ плафономъ на аркадахъ, и вокругъ него дворъ съ портиками.

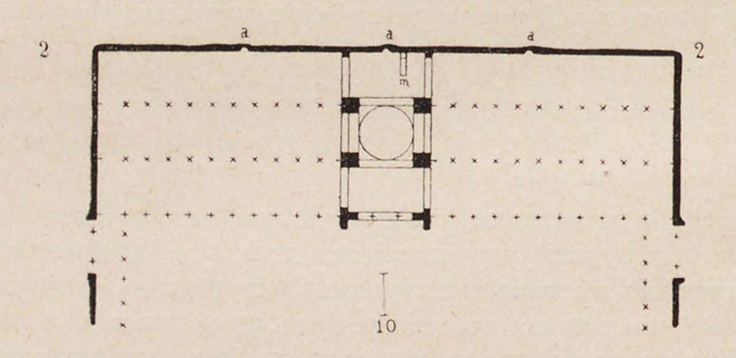


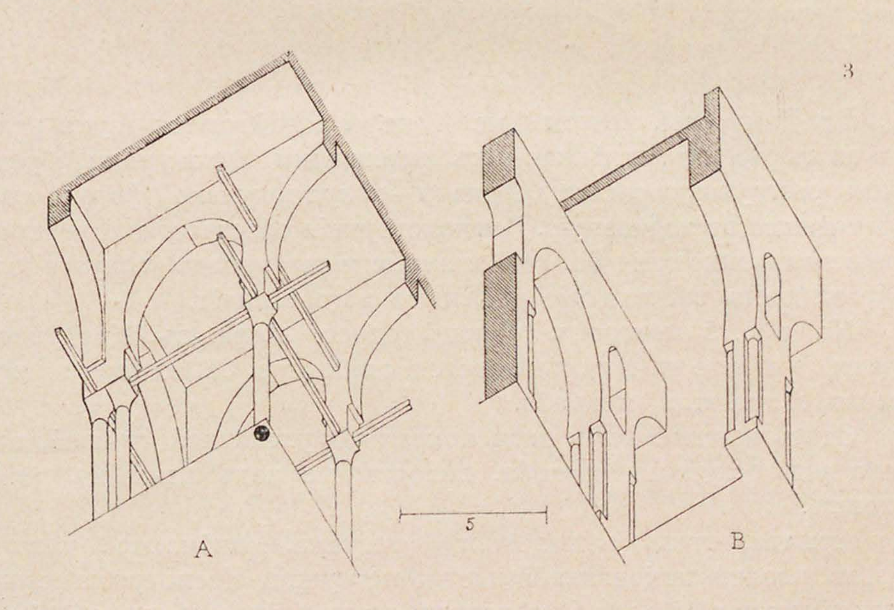
Рис. 2 даетъ общее расположеніе мечети въ Дамаскѣ, возведенной около 700 г. халифомъ Валидомъ, изъ династіи Омайядовъ, слѣдуя общимъ даннымъ, которыя незадолго передъ тѣмъ были осуществлены Абдъ-эль-Маликомъ въ іерусалимской мечети Эль-Акса.

Въ мечетяхъ Каира главный залъ, съ его многочисленными нефами, имѣлъ видъ гипостильнаго зала; въ Дамаскѣ же залъ расчленялся всего лишь на три нефа.

Это общее расположеніе, которое было воспроизведено и въ мечетяхъ Эфеса, напоминаетъ планъ христіанскихъ базиликъ: за исключеніемъ оріентаціи, сходство было столь близкимъ, что мечеть Дамаска (рис. 2) смѣшивали съ церковью, мѣсто которой она занимаетъ. Извѣстно также, что Валидъ, вѣротерпимость котораго навлекла на него упреки правовѣрныхъ, допускалъ въ этой мечети и отправленіе христіанскихъ богослуженій.

Во всѣхъ мечетяхъ впереди главнаго зала, раздѣленнаго аркадами, лежитъ дворъ съ портиками, два крыла которыхъ обыкновенно различной глубины, и болѣе глубокое — на сторонѣ, куда падаютъ лучи полуденнаго солнца. Передняя сторона двора занята помѣщеніями для странниковъ, школами и мѣстами для омовенія. Впереди возвышаются башни, или минареты, откуда дѣлается призывъ къ молитвѣ.

Какъ храмы древняго Египта, мечети базиличнаго типа увеличиваются путемъ постепеннаго наращенія: въ Кордовѣ первоначальная мечеть, отвѣчающая типу, представленному на рис. 1, послужила лишь основнымъ ядромъ болѣе обширной мечети, гдѣ позднѣйшія пристройки имѣютъ болѣе значенія сравнительно съ первоначальнымъ сооруженіемъ.

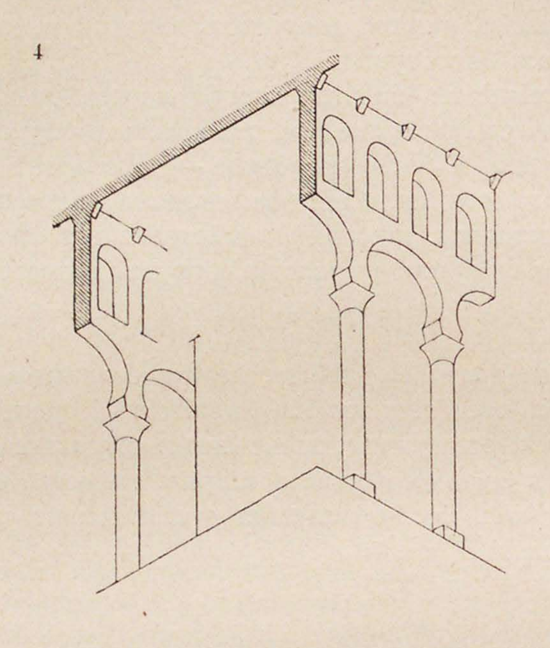


Разрѣзъ. — Рис. 3, А, даетъ видъ гипостильнаго зала IX вѣка, который занимаетъ мѣсто древней мечети Амру; В — мечеть Ибнъ-Тулуна, возведенная около 880 года.

Въ обоихъ случаяхъ зданія покрыты простой террасой. Въ мечети Амру арки имѣютъ форму, едва ломающуюся въ вершинѣ и слегка подковную въ пятахъ, т.-е. почти полуциркульную. Силы

распора уничтожаются связями, а въ концѣ ряда аркадъ колонна удваивается.

Въ мечети Тулуна (B) арки имѣютъ ясно выраженную стрѣльчатую форму, а пильеры по угламъ украшены колонками.



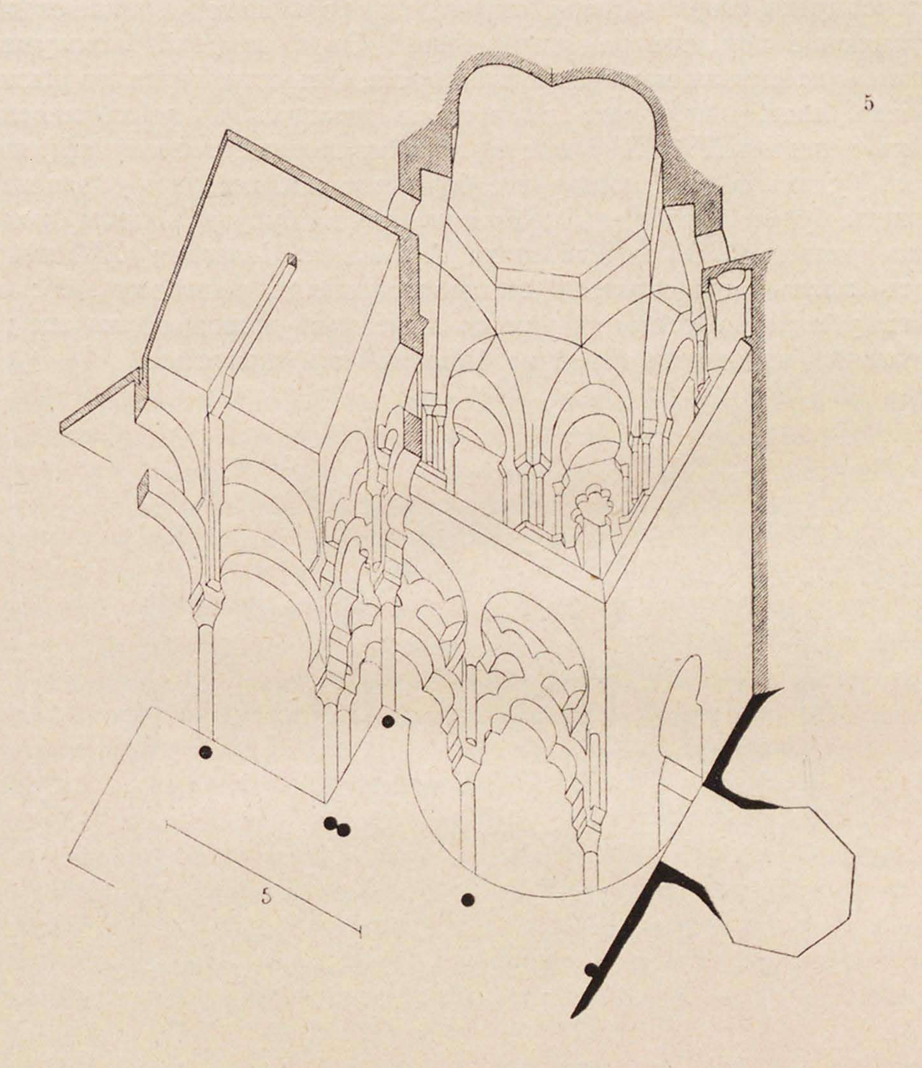
Въ Дамасской мечети (рис. 4) нефы раздѣляются двумя рядами большихъ аркадъ, увѣнчанныхъ маленькими аркатурами, образующими разгрузную систему. Аркады—полуциркульной формы, слегка переходящей въ подковную. Вся конструкція облегчается отверстіями, и простая композиція ея, гдѣ длинные ряды аркадъ тянутся вдоль нефовъ, даетъ впечатлѣніе поразительнаго величія.

На рис. 5 показанъ конецъ одного нефа въ Кордуанской мечети, а также и пересѣкающіяся арки (стр. 82), которыя несутъ куполъ святилища, михраба.

Здѣсь каждый нефъ былъ покрытъ двухскатной крышей, а для стока воды служили желоба, положенные надъ каждымъ рядомъ колоннъ.

Аркады, столь оживленнаго рисунка, отвѣчаютъ, какъ мы видѣли, вполнѣ раціональной идеѣ конструкціи. Несмотря на незначительный масштабъ, зданіе является однимъ изъ оригинальнѣйшихъ произведеній вообще архитектуры. Перекрещиваніе арокъ мѣшаетъ зрителю схватить основныя линіи. Эти ряды аркадъ, едва видные въ полусвѣтѣ, который еще ослабляется глубиной портиковъ, какъ бы теряются гдѣ-то, въ безграничной дали; а въ глубинѣ очаровательный куполъ михраба, наводненный свѣтомъ, сіяетъ отъ блеска своихъ мозаикъ съ золотымъ фономъ.

Нефы первоначальной мечети относятся ко времени Абдуръ-Рахмана (790 г.); святилище — времени Хакама (960 г.).

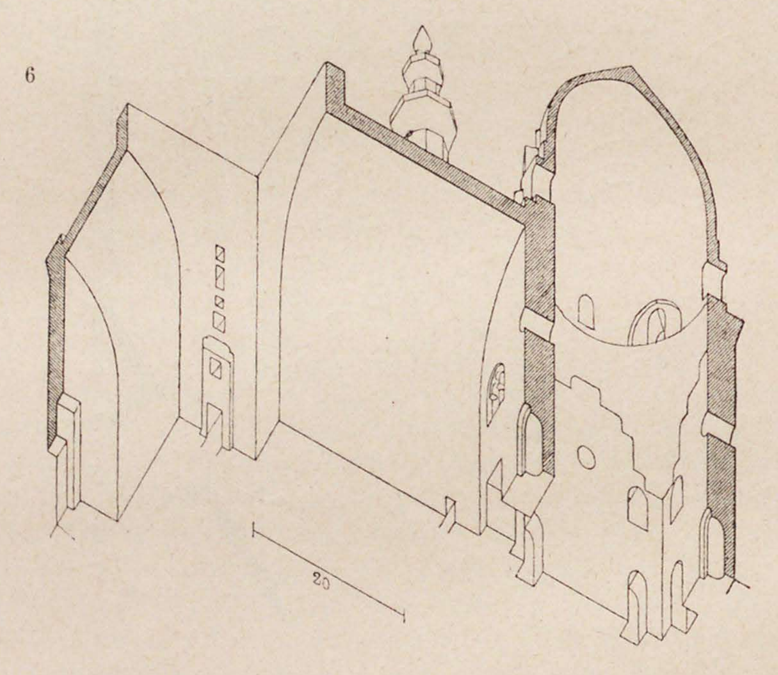


Кордуанская мечеть отмѣчаетъ моментъ величайшаго напряженія разработки базиличнаго типа въ арабскомъ искусствѣ, и только значительно позже, уже въ XIV вѣкѣ, можно открыть новые пріемы, когда появляется типъ сводчатой мечети.

II. — СВОДЧАТАЯ МЕЧЕТЬ.

Если довѣрять преданіямъ, которыя, впрочемъ, кажется ничуть не противорѣчатъ и фактамъ, то одной изъ древнѣйшихъ сводчатыхъ мечетей была мечеть Гассана въ Каирѣ (1360 г.); рис. 6 передаетъ ея главныя массы:

Залъ для молитвы, который въ то же время и гробница основателя, представляетъ квадратное помѣщеніе, увѣнчанное куполомъ, а съ четырехъ сторонъ двора открываются большіе коробчатые своды, замѣняющіе портики раннихъ мечетей. Этотъ широкій и монументальный пріемъ заимствованъ изъ Персіи; онъ встрѣтится, за исключеніемъ лишь нѣкотораго различія въ деталяхъ, во всѣхъ персидскихъ мечетяхъ XV и XVI вѣковъ, и здѣсь величественному эффекту массъ будетъ содѣйствовать все богатство живописнаго убранства: пролеты будутъ выложены кафелями, купола будутъ покрыты голубымъ фаянсомъ. Въ мечети шаха Аббаса въ Испагани (XVI вѣкъ) этотъ планъ осуществленъ въ колоссальныхъ размѣрахъ, и хотя здѣсь убранство состоитъ уже въ кафельной живописи, но все же памятникъ поражаетъ своей необычайной эффектностью.



Иногда мечеть ограничивается однимъ заломъ для молитвы, который имѣетъ полигональную форму, что уменьшаетъ сложность парусовъ; такой видъ имѣетъ Голубая мечеть въ Тавризѣ и большая часть надгробныхъ мечетей, „тюрбэ".

Къ послѣднему типу относится мечеть съ деревяннымъ куполомъ, которая возвышается на мѣстѣ Іерусалимскаго храма (стр. 85, рис. 7).

Тюрбэ. — Древнѣйшіе тюрбэ, изъ числа дошедшихъ до насъ, принадлежатъ къ эпохѣ сельджуковъ; они покрыты или коническими куполами, такими, какъ мы видѣли въ Коніи и Никеи, или же ячеистыми куполами, какъ въ гробницѣ Собеиды.

Къ группѣ мечетей-тюрбэ и къ эпохѣ расцвѣта, XV и XVI вѣковъ, слѣдуетъ отнести мечеть въ Султаніэ (стр. 89), равно какъ и мечети Каитъ-бея въ окрестностяхъ Каира; послѣднія зданія съ куполами стрѣльчатой формы, столь изысканно, столь изящно обработанными скульптурными арабесками, являются прекраснѣйшими созданіями такой архитектуры, гдѣ всѣ богатства орнаментаціи сочетаются съ безупречной корректностью линій.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО МЕЧЕТЕЙ; ШКОЛЫ, ПОМѢЩЕНІЯ ДЛЯ СТРАННИКОВЪ И МИНАРЕТЫ.

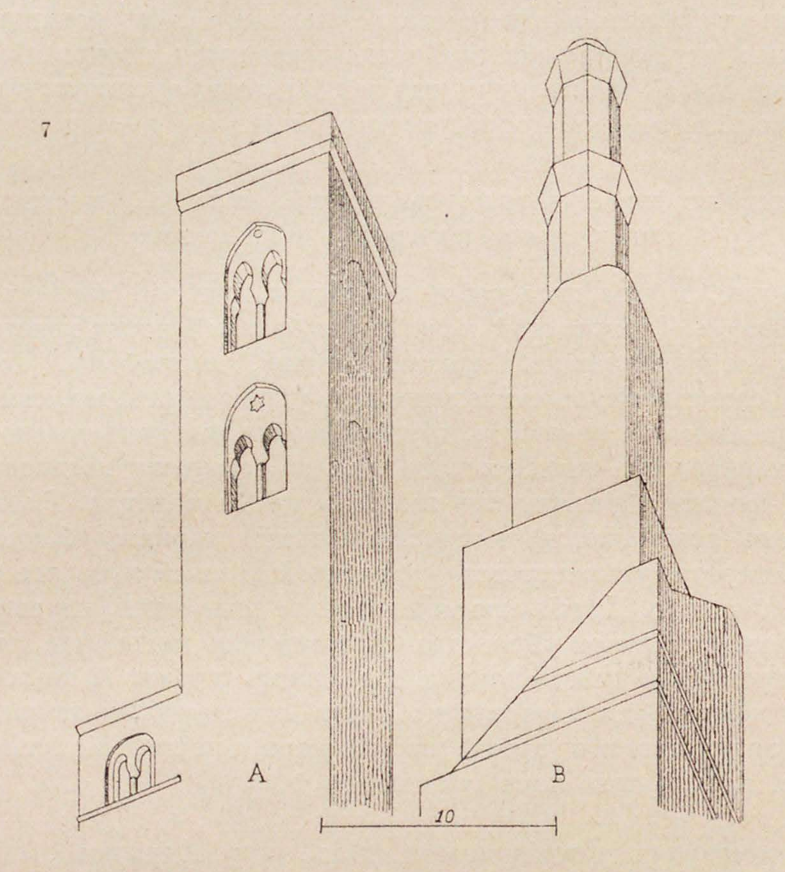
На рис. 5 была представлена эдикула, которой заканчивается главный нефъ Кордуанской мечети. Въ большей части мечетей эти эдикулы ограничиваются простой нишей, михрабомъ, который является единственнымъ символическимъ украшеніемъ, допускаемымъ мусульманами; онъ не имѣетъ другого назначенія, какъ только показывать направленіе священнаго города, къ которому послѣдователи ислама должны обращать ихъ взоры во время молитвы. Рядомъ съ михрабомъ возвышается каѳедра для чтенія корана; обыкновенно она изъ дерева, увѣнчивается конической крышей и на нее ведетъ прямая лѣстница. Другія каѳедры, простые подмостки, служатъ для проповѣди. Остальное убранство состоитъ изъ плетенокъ, ковровъ и пюпитровъ для книгъ корана. На одномъ уровнѣ и на незначительной высотѣ отъ пола вѣнцы свѣта отъ лампъ, подвѣшенныхъ къ сводамъ и связямъ арокъ, производятъ впечатлѣніе огненнаго покрова, раскинутаго надъ головами.

Существуютъ и такія мечети, какъ, напр., Адріанопольская, въ которыхъ внутри по стѣнамъ тянутся хоры, гдѣ паломники, отправляющіеся въ Мекку, оставляютъ на время своего отсутствія наиболѣе цѣнные предметы ихъ собственности подъ защитой святости мѣста. Обыкновенно же эти предметы складываются подъ портиками.

Въ мечетяхъ-гробницахъ мѣста погребенія отмѣчаются саркофагами, затянутыми драгоцѣнными шалями; и часто вокругъ надгробныхъ часовенъ, гдѣ покоятся святые, группируются на открытомъ воздухѣ гробницы въ формѣ плитъ или стеллъ, осѣняемыхъ кипарисами.

Изъ числа зданій, находящихся въ связи съ мечетями, главнѣйшія—школы, страннопріимныя учрежденія, помѣщенія для паломниковъ и бѣдныхъ путешественниковъ. Если нѣкоторыя изъ мечетей и не имѣютъ этого рода учрежденій, то почти всѣ онѣ снабжены фонтаномъ для омовеній и монументальными ретирадами, обильными водой.

Наконецъ, слѣдуетъ минаретъ, башня, откуда въ часы молитвы раздается голосъ моэззина, замѣняющій колокола христіанъ. На рис. 7 и 8 собраны главнѣйшіе типы минаретовъ:



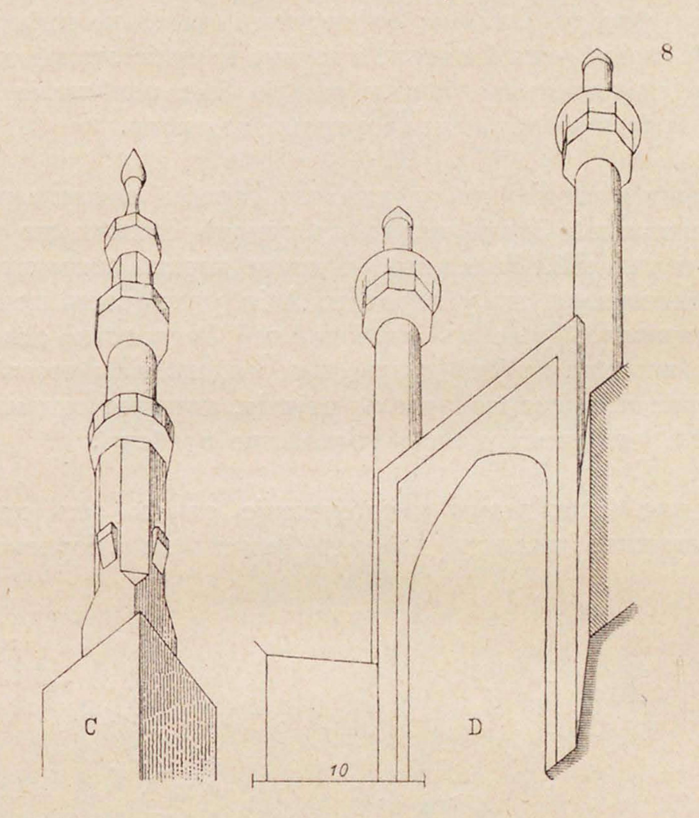
Формы А и В, кажется, древнѣйшія: минаретъ въ Дамаскѣ, А, вѣроятно, одинъ изъ первыхъ, построенныхъ мусульманами; его детали могли быть измѣнены реставраціями, но, по крайней мѣрѣ, сохранилась общая форма первоначальнаго памятника, въ видѣ квадратной башни.

Въ мечети Тулуна минаретъ съ внѣшней спиральной рампой (В) относится къ IX вѣку и кажется подражаніемъ священнымъ башнямъ Персіи (т. I, стр. 121). Минаретъ въ видѣ легкой круглой башни (рис. 8, D) появляется въ Персіи около XIV вѣка и имѣется во всѣхъ великихъ мечетяхъ, построенныхъ въ XVI вѣкѣ шахомъ Аббасомъ.

Минареты такъ же имѣютъ свою географію, какъ ее будутъ имѣть колокольни:

Ранѣе уже былъ указанъ цилиндрическій типъ, господствующій въ архитектурѣ Персіи. Въ Египтѣ минаретъ получаетъ видъ живописной, съ рѣзкими переходами, башни (рис. С), въ формѣ какъ бы

стержня, на которомъ выдѣляются многочисленные балконы,—стержня, который имѣетъ не цилиндрическую, но полигональную форму, и планы котораго варьируютъ съ каждымъ этажомъ. Очень возможно, что это чередованіе полигональныхъ плановъ явилось у мусульманъ Египта въ подражаніе Фаросскому маяку въ Александріи, въ которомъ поверхъ квадрата слѣдовалъ восьмиугольникъ.



Персидскіе минареты на рис. D заимствованы изъ большой мечети въ Испагани, гдѣ они обрамляютъ главный входъ; египетскій минаретъ на рис. C — изъ Каитъ-бея близъ Каира.

Типъ минарета въ формѣ квадратной башни воспроизводится повсюду, гдѣ упрочивается династія Омайядовъ, которою былъ возведенъ минаретъ въ Дамаскѣ. Какъ прекраснѣйшіе примѣры этого типа можно указать: въ Африкѣ мечеть въ Танжерѣ; въ арабской Испаніи — Гиральда въ Севильѣ; и этотъ же типъ воспроизводится въ колокольняхъ христіанской архитектуры Испаніи

ЖИЛИЩЕ.

Арабское жилище представляетъ поразительныя черты сходства съ римскимъ, и въ еще большей мѣрѣ, чѣмъ въ римскомъ домѣ,

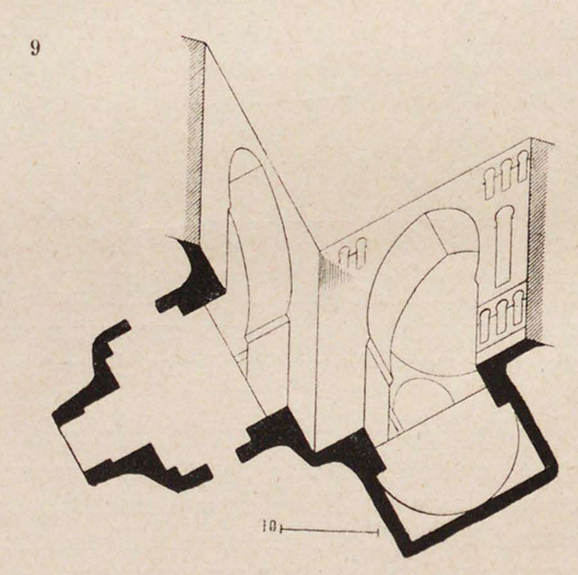
здѣсь подчеркивается раздѣленіе между официальной частью и жилыми помѣщеніями: гаремъ всегда образуетъ обособленный кварталъ.

Какъ и въ римскомъ жилищѣ, помѣщенія группируются вокругъ двора (родъ атріума), въ глубинѣ котораго лежитъ большой пріемный залъ, а по сторонамъ—помѣщенія служебныя и для гостей.

Въ силу недовѣрчивости, характерной восточной черты, по внѣшнему фасаду жилище въ первомъ этажѣ не имѣетъ другихъ отверстій, кромѣ одной двери, и только верхніе этажи открываются на улицу рѣшетчатыми балконами; вообще помѣщенія по возможности получаютъ свѣтъ изъ внутренняго двора.

Непосредственно ли у римлянъ арабы заимствовали планъ своихъ жилищъ? Этотъ планъ въ основѣ столько же персидскій, сколько и римскій. Вѣроятно, римляне черезъ посредство грековъ сами заимствовали его у народовъ Азіи, у которыхъ привычки комфорта развились уже въ глубочайшей древности; слѣдовательно, арабское жилище имѣетъ связь съ персидскимъ и чрезъ прямое заимствованіе и, косвенно, чрезъ вліянія, которыя оказывала Персія на страны, гдѣ утверждалось господство арабовъ.

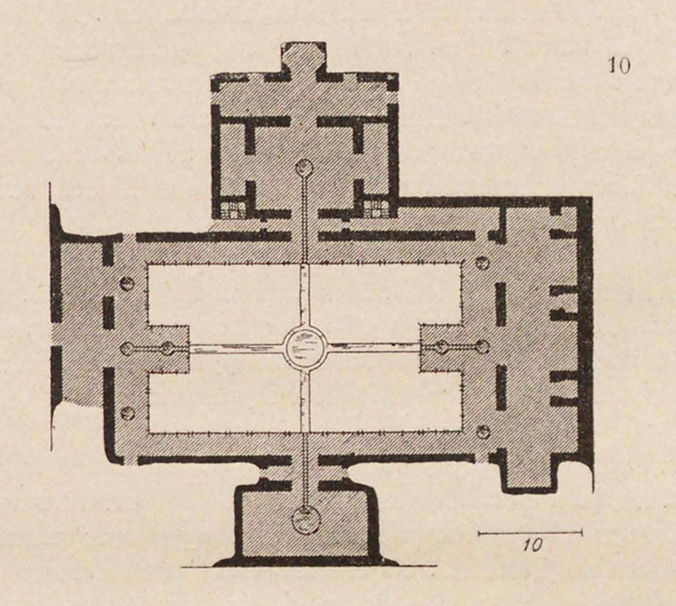
На рис. 9 мы даемъ расположеніе одного изъ древнѣйшихъ мусульманскихъ жилищъ, дворецъ Амманъ въ заіорданской Сиріи.



Отъ него сохранились лишь помѣщенія для официальныхъ пріемовъ: въ глубинѣ квадратнаго двора, служащаго центромъ композиціи,—залъ аудіенцій, покрытый полукуполомъ, а съ другихъ, боковыхъ сторонъ его—прямоугольныя ниши со стрѣльчатымъ коробчатымъ сводомъ, образующія открытые залы, ничѣмъ не отдѣленные отъ двора. Говорятъ, что въ мечети Гассана основная мысль была вну-

шена азіатскими дворцами, и дѣйствительно, едва ли возможно болѣе точное подражаніе.

Альгамбра въ Севильи, начатая въ XIII вѣкѣ халифомъ Мухамедомъ-бенъ-Альхамаромъ, состоитъ изъ двухъ дворовъ, безъ сомнѣнія, изъ двухъ дворцовъ, послѣдовательно пристроенныхъ одинъ къ другому; на рис. 10 указанъ планъ одного изъ этихъ дворовъ.



Пропорціи Альгамбры иныя, чѣмъ во дворцѣ Амманъ, а стиль ея былъ охарактеризованъ на стр. 83 одной деталью аркады. Во дворцѣ Амманъ—искусство строгое и античнаго характера, въ Гранадѣ же архитектура цвѣтистая, со сталактитами, фестонами, съ обиліемъ окраски, но въ обоихъ случаяхъ программа одна и та же, т.-е. эти зданія представляютъ собою не что иное, какъ группу римскихъ залъ, расположенныхъ вокругъ атріума.

На ряду съ этими планами, заимствованными изъ древнѣйшихъ цивилизацій осѣдлаго человѣка, существуютъ и такіе, которые кажутся какъ бы внушенными воспоминаніями о кочевой жизни. Эти мусульманскія народности, первымъ жилищемъ которыхъ была палатка, искали какъ бы подобіе ея въ изолированныхъ павильонахъ, въ кіоскахъ, раскиданныхъ среди садовъ. Въ Адріанополѣ во дворцѣ сохранилось нѣсколько такихъ кіосковъ; они представляютъ открытые со всѣхъ сторонъ на окружающую зелень павильоны, какъ бы палатки, но уже неподвижныя, гдѣ и протекала жизнь султановъ.

Въ другихъ же случаяхъ, наоборотъ, этимъ павильонамъ давали видъ маленькихъ укрѣпленій, что вызывалось необходимостью оградиться отъ нападенія.

Норманскіе короли Сициліи, настоящіе арабскіе эмиры, оставили намъ въ Палермо примѣры обоихъ типовъ: Циза и Куба отвѣчаютъ типу глухого кіоска, Куббола—типу совершенно открытаго кіоска.

Вода, столь необходимая въ жаркихъ странахъ, является однимъ изъ средствъ украшенія въ арабскихъ жилищахъ. Главный залъ въ Цизѣ устроенъ какъ античный нимфеумъ; въ Альгамбрѣ вода бьетъ изъ фонтановъ чашеобразной формы и протекаетъ чрезъ дворы по открытымъ желобамъ. Центръ одного изъ этихъ дворовъ занятъ бассейномъ воды, въ которомъ портики отражаются, какъ въ зеркалѣ. Въ домахъ Дамаска всѣ жилыя помѣщенія освѣжаются бѣгущей водой и оживляются ея шумомъ.

Фасады дворовъ покрыты, по крайней мѣрѣ частью, фаянсовыми плитками; въ домахъ Алжира эти послѣднія располагаются вертикальными полосами и горизонтальными фризами, подраздѣляющими стѣны на большія панно съ цвѣтными рамами.

Для украшенія внутренности залъ прибѣгаютъ къ ячеистымъ плафонамъ, къ фаянсовымъ инкрустаціямъ и иногда къ деревяннымъ обшивкамъ съ позолотой по сѣроватому фону олова; таковы обычныя украшенія домовъ Дамаска. Въ Адріанополѣ въ кіоскахъ еще сохранились облицовки стѣнъ изъ фаянса, въ рисункахъ котораго преобладаетъ голубой тонъ; а въ Алжирѣ и до сего времени обычнымъ украшеніемъ является фаянсъ съ фонами желтаго, голубого и зеленоватаго тона.

Окна лишь рѣдко застекливаются; вмѣсто того въ нихъ вставляются рѣшетки, дающія свободный доступъ воздуху. Чтобы еще усилить вентиляцію, подъ плафономъ оставляютъ защищенныя рѣшетками отверстія, которыя и вызываютъ обмѣнъ между нагрѣтымъ воздухомъ залъ и свѣжимъ воздухомъ портиковъ. И почти повсюду, какъ послѣднее воспоминаніе о палаткѣ, площади дворовъ защищены пологомъ.

Такой видъ представляетъ жилище богатыхъ мусульманъ. Въ рѣдкихъ случаяхъ оно имѣетъ болѣе двухъ этажей. У людей, располагающихъ скромными средствами, жилище занимаетъ меньшую площадь, но зато подымается въ вышину: этажи умножаются и постепенно надвигаются надъ улицей. Верхніе этажи отводятся женщинамъ и снабжаются балконами съ рѣшетками. Восточные народы охотно довольствуются и тѣснымъ помѣщеніемъ, но не допускаютъ совмѣстнаго сожительства нѣсколькихъ семействъ въ одномъ домѣ: нравы гарема не мирятся съ условіями жизни въ наемномъ домѣ;

каждый имѣетъ домъ, по нуждѣ даже и хижину, но лишь бы быть полнымъ хозяиномъ у себя.

СТРАННОПРІИМНЫЯ УЧРЕЖДЕНІЯ, БАНИ, БАЗАРЫ.

Пріемъ странниковъ составляетъ одну изъ первыхъ обязанностей мусульманъ, которою вызваны нѣсколько прекраснѣйшихъ архитектурныхъ созданій; среди послѣднихъ ханъ, или каравансерай,—это настоящій дворецъ.

Расположеніе его изъ простѣйшихъ: квадратный дворъ окруженъ двухъэтажной постройкой. Нижній этажъ служитъ конюшнями; верхній этажъ занятъ рядами келій и широкой верандой.

Караванный путь въ Мекку усѣянъ линіей каравансераевъ; въ Персіи имѣются обширнѣйшіе каравансераи; въ Лаодикеѣ на Ликѣ каравансерай построенъ изъ мраморовъ античнаго города и украшенъ съ неслыханной роскошью. Существуютъ и такіе каравансераи, гдѣ дворъ покрытъ сплошь обширнымъ сводомъ, какъ, напр., въ Гайратѣ, близъ Афіумъ-Карагиссара, гдѣ большой нефъ пересѣкается подпружными арками, что даетъ зданію видъ французскихъ романскихъ церквей. Ханъ Ортма въ Багдадѣ, построенный въ эпоху сельджуковъ, покрытъ, какъ сассанидскій дворецъ Тагъ Эйванъ, помощью сводиковъ по аркадамъ (т. I, стр. 112). Ханъ въ Кашанѣ покрытъ куполами, которые имѣютъ въ ихъ вершинѣ широкія, круглыя, ничѣмъ не защищенныя отверстія.

Базаръ, агора у мусульманъ, представляетъ то крытую улицу, то каравансерай со дворомъ, покрытымъ сводомъ. На стр. 84, рис. 5, показана система крыши надъ улицами базара въ Дамаскѣ. Одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ примѣровъ сводчатыхъ базаровъ—въ Ширазѣ базаръ Вали-шаха, напоминающій въ отношеніи структуры ханъ въ Кашанѣ; да зачастую базаръ одновременно служитъ и каравансераемъ и рынкомъ.

Въ Севильи имѣется одинъ арабскій госпиталь, который состоитъ изъ ряда залъ, расположенныхъ въ два этажа вокругъ квадратнаго двора и обслуживающихся портиками, что даетъ зданію видъ клуатра.

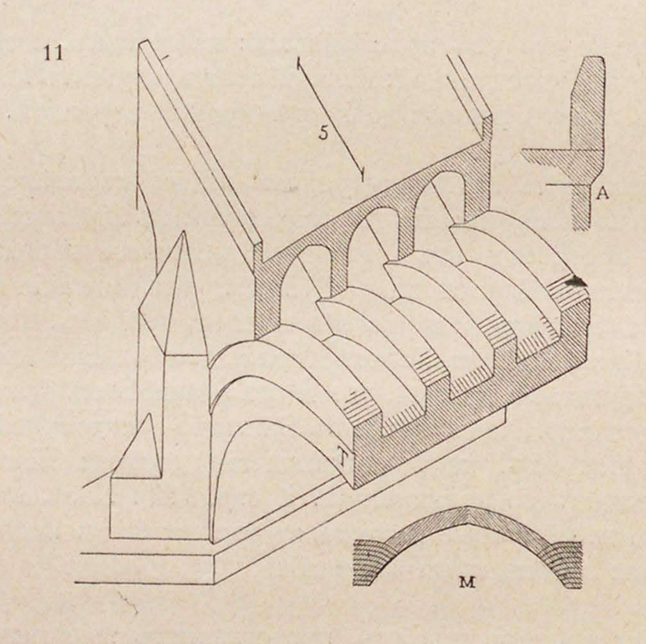
Общественные фонтаны, также благотворительныя учрежденія, обыкновенно устроены въ видѣ кіосковъ или мѣстъ для отдыха.

Отмѣтимъ, наконецъ, бани (паровыя бани), общее расположеніе которыхъ, повидимому, заимствовано изъ римскихъ термъ. Главный

залъ нагрѣвается помощью духовой печи и покрытъ куполомъ, освѣщающимся черезъ иллюминаторы съ выпуклыми стеклами; впереди зала лежитъ прихожая, что смягчаетъ переходъ отъ наружной температуры къ температурѣ зала.

МОСТЫ.

Рис. 11 воспроизводитъ, согласно даннымъ Dieulafoy, персидскій мостъ близъ Тавриза.



Своды высокаго подъема и потому вызываютъ незначительный распоръ. Лишь головныя части ихъ, арки T, выложены по кружаламъ,—тѣло же свода исполнено отрѣзками и безъ помощи кружалъ. Сводъ имѣетъ выносныя пяты, что было указано ранѣе (стр. 87) по поводу кладки коробчатыхъ сводовъ, какъ одинъ изъ раціональныхъ пріемовъ. Наконецъ, чтобы уменьшить нагрузку свода, сплошная забутка замѣнена сводиками, покоящимися на стѣнкахъ, которыя въ нижней части выложены арками, образуя этимъ путемъ разгрузную систему.

Деталь A заимствована изъ моста, возведеннаго въ Адріанополѣ при оттоманахъ, но относящагося, повидимому, къ персидскому искусству: вмѣсто карниза служитъ срѣзанная полочкой спускающаяся плита, что позволяетъ сдвинуть съ тѣла моста парапетъ; а послѣдній также имѣетъ скошенную грань и потому менѣе стѣсняетъ проходъ.

ВОЕННЫЯ СООРУЖЕНІЯ.

Фортификаціонное искусство, повидимому, было значительно развито у персовъ, какъ объ этомъ свидѣтельствуютъ укрѣпленія Вераны и Тавриза; это правильныя сооруженія, квадратныя въ планѣ и съ полуциркульными башнями, которыя служатъ для фланкированія.

Арабы, нѣкогда кочевники, познакомились съ фортификаціоннымъ искусствомъ отъ византійцевъ и персовъ. Крѣпости Испаніи, между прочимъ и Алькazаръ Сеговіи, воспроизводятъ типъ двойной ограды, который мы нашли въ Константинополѣ. Бойницы на верху стѣнъ обработаны зубцами; а башни покоятся на выступахъ въ стѣнѣ (sur cul-de-lampe); плоскости стѣнъ обработаны въ видѣ органныхъ трубъ, какъ и въ античной архитектурѣ Персіи. Въ Іерусалимѣ система укрѣпленій ограничивается одной зубчатой куртиной, фланкируемой квадратными башнями. Каменный парапетъ съ навѣсными бойницами (машикули) въ арабской военной архитектурѣ, повидимому, появился задолго до XIV вѣка, когда онъ былъ окончательно усвоенъ въ укрѣпленіяхъ западныхъ народовъ.

Почти всѣ арабскіе города имѣютъ цитадель, такъ наз. „Касба“, которая служитъ для обороны какъ отъ внутреннихъ возмущеній, такъ и отъ нападеній извнѣ; и, чтобы установить внутреннюю безопасность, нѣкоторые города Сиріи, между прочимъ Дамаскъ (т. I, стр. 97), подраздѣлены на огражденные стѣнами кварталы, что позволяетъ въ каждый моментъ прервать между ними всякое сообщеніе.

За этими-то укрѣпленіями скучиваются въ безпорядкѣ и дома, въ нѣсколько этажей, съ рѣшетчатыми балконами, нависающими надъ узкими извилистыми улицами, и крытые базары, гдѣ толпится пестрая молчаливая толпа. Среди лачугъ возвышаются стройные минареты мечетей, а на кладбищахъ произрастаютъ кипарисы и въ садахъ—пальмы. Почти всѣ памятники въ развалинахъ: восточнымъ народамъ, кажется, совершенно чужда мысль объ ихъ поддержаніи. Безпорядочная масса зданій, покинутыхъ немедленно послѣ возведенія,—такой видъ имѣли отъ Испагани до Кордовы всѣ большіе города во времена господства мусульманъ.

ОБЩІЙ ОБЗОРЪ МУСУЛЬМАНСКИХЪ АРХИТЕКТУРЪ: ШКОЛЫ, ВЛІЯНІЯ.

Зарожденіе и школы.—Карта на стр. 71, на которой выражены взаимная связь и вліянія византійскихъ архитектурныхъ школъ,

включаетъ и мусульманскія архитектуры. Общимъ для нихъ очагомъ является Персія; исходящія изъ нея вліянія, направляющіяся къ М. Азіи и сѣверному побережью Средиземнаго моря, вызываютъ зарожденіе архитектуръ византійской группы; арабскія же архитектуры зарождаются отъ вліянія, направлявшагося къ южному побережью Средиземнаго моря.

Строителями древнѣйшихъ мечетей были восприняты именно тѣ зародыши, которые были заложены въ Сиріи въ теченіе сассанидскаго періода: отъ VIII до XIII вѣка мечети возводятся согласно принципу сирійскихъ конструкцій и представляютъ зданія, покрытыя террасами по аркадамъ, типъ которыхъ восходитъ къ римской эпохѣ (т. I, стр. 449) и принципъ которыхъ удержался до нашего времени въ жилищахъ Бейрута, Мерсины и окрестностей Іерусалима. Сирійская провинція, одинъ изъ первыхъ политическихъ центровъ ислама, является и первымъ центромъ образованія мусульманскихъ архитектуръ; изъ Сиріи базиличный типъ мечети переходитъ въ Египетъ, изъ Египта—въ Испанію. Какъ уже ранѣе мы видѣли, сводчатая мечеть начинаетъ вытѣснять базиличный типъ лишь въ XIV вѣкѣ, и этотъ переворотъ, начало которому было положено халифомъ Гассаномъ, также является результатомъ персидскаго вліянія: мечеть Гассана, гробницы Каитъ-бея — это копіи въ камнѣ персидскаго типа, откуда вытекаетъ и мечеть въ Султаніэ.

Исходившее изъ Персіи движеніе представляется болѣе сложнымъ, чѣмъ простое воспроизведеніе заимствованныхъ типовъ: каждая провинція сообщала искусству свой мѣстный характеръ. Мечеть Испаніи нельзя смѣшать съ мечетью Египта или Испагани: памятники Кордовы, а также Каира и Дамаска нельзя считать рабскими копіями той или иной архитектуры; это—если и не новыя созданія, то по крайней мѣрѣ варіанты, не лишенные оригинальности. И необходимо отмѣтить, что эти школы искусства, особенности которыхъ столь ясно группируются географически, формируются лишь чрезъ нѣсколько поколѣній послѣ завоеванія. Господство мусульманъ въ Сиріи и Египтѣ начинается между 630 и 640 гг.: мечеть въ Дамаскѣ относится къ началу VIII вѣка, а мечеть Амру—къ концу IX вѣка. Испанія захватывается арабами въ первые года VIII вѣка, а мечеть въ Кордовѣ почти IX вѣка.

И запоздалое появленіе искусства и мѣстныя особенности перечисленныхъ значительныхъ памятниковъ не указываютъ ли на то, что эти памятники являются произведеніями мѣстныхъ художниковъ, получившихъ общую программу и выполнявшихъ ее въ зависимости отъ средствъ и вкусовъ данной страны? Намъ кажется, что слишкомъ увлекаются тѣ, кто считаетъ арабскія зданія исполненными

исключительно призванными извнѣ архитекторами. Несомнѣнно,—и это подтверждается текстами,—и персы, и византійцы, и копты участвовали въ сооруженіи мечетей перваго арабскаго періода; но не играли ли они той же роли, какъ итальянцы, призванные во Францію, чтобы возвести французскіе памятники Ренесанса?

И персы и византійцы дали лишь толчокъ, которому и слѣдовали мѣстные мастера; какъ единственное средство объяснить различія въ стилѣ, необходимо допустить, что въ теченіе интервала, не меньшаго чѣмъ столѣтіе, которымъ отдѣляется появленіе арабовъ отъ расцвѣта ихъ искусства, въ каждой странѣ образовались правильно организованныя и существовавшія самостоятельно школы искусства.

Оригинальныя произведенія появляются въ тотъ моментъ, когда раса побѣдителей начинаетъ сливаться съ мѣстными расами,—это созданія метисскихъ народностей, которыя помимо стремленій, свойственныхъ арабской расѣ, обладаютъ и пониманіемъ въ вопросахъ искусства, а также въ извѣстной мѣрѣ, и духомъ изобрѣтательности, котораго совершенно лишены арабы чистой крови. Періодъ расцвѣта былъ крайне непродолжителенъ: метисскія расы одарены сравнительно высокими способностями, но эти послѣднія малоустойчивы: въ искусствѣ Сиріи отмѣчается два момента расцвѣта, отвѣчающіе сооруженію мечети Дамаска и мечети Эль-Сакра; въ Испаніи искусство просуществовало не далѣе XIII вѣка.

Въ группѣ мусульманскихъ архитектуръ наименѣе извѣстна школа Багдадскаго халифата и лишь крайне неполное представленіе о ней можно составить по памятникамъ, возведеннымъ сельджуками на развалинахъ города халифовъ.

Изъ древнихъ мѣстныхъ традицій сельджуки, повидимому, заимствовали общую тему тѣхъ базиликъ, съ покрытіемъ сводами по аркадамъ, типомъ которыхъ является ханъ Ортма.

Среди христіанскихъ народовъ покровительствомъ халифата пользовалась Арменія, и ему-то она обязана своимъ кратковременнымъ благосостояніемъ, такъ что искусство Арменіи, можетъ быть, является отраженіемъ искусства Багдадскаго халифата; въ самой же области Багдада нашествія сельджуковъ и особенно монгольскія опустошенія XIII вѣка не оставили никакихъ слѣдовъ, откуда можно было бы судить объ ея архитектурѣ.

Отъ средины VIII до начала XI вѣка Багдадъ былъ интеллектуальнымъ центромъ тогдашняго міра и, безъ сомнѣнія, здѣсь можно было бы уловить связь между различными школами мусульманскаго искусства, ихъ связь съ искусствомъ Персіи и, быть можетъ, также ихъ вліянія, проложившія себѣ пути на Западъ; словомъ, здѣсь въ исторіи имѣется невознаградимый пробѣлъ.

Вліяніе мусульманскаго искусства на христіанскія архитектуры.— Покинемъ теперь провинціи Арабской имперіи и прослѣдимъ далѣе (карта на стр. 71) тѣ архитектурныя теченія, которыя тамъ получили начало.

Съ восточной стороны, въ Индіи создается цѣлая колонія персидскаго искусства, главные центры которой Дели и Агра: мечеть Агры, важнѣйшій памятникъ этого, занесеннаго извнѣ искусства, можно поставить на уровнѣ прекраснѣйшихъ произведеній Персіи.

Съ западной стороны потокъ вліяній раздваивается, направляясь къ Константинополю и къ берегамъ Африки:

Въ направленіи къ Константинополю въ XII вѣкѣ мы находимъ турокъ сельджуковъ, которые, передвигаясь чрезъ М. Азію, усвоиваютъ армянскіе типы коническихъ куполовъ и примѣняютъ ихъ на своемъ пути.

Затѣмъ появляются турки-оттоманы, которые, въ среднемъ, слѣдуютъ маршруту сельджуковъ и путь которыхъ, какъ и сельджуковъ, отмѣчается лишь копіями: въ Бруссѣ и Адріанополѣ—копіи персидскія, въ Константинополѣ—копіи византійскія.

Наибольшій интересъ для насъ (французовъ) представляетъ то теченіе, которое идетъ вдоль побережья Африки и достигаетъ даже Франціи:

Какъ было сказано ранѣе, первыми странами на его пути были Сирія и Египетъ, а послѣдней—наводненная имъ Испанія.

На этомъ пути оно встрѣчаетъ къ югу берберійскія области, граничащія съ Сахарой, и приноситъ туда типъ мечетей, наивныя подражанія которому были описаны на стр. 85.

Изъ Туниса, занявшаго мѣсто Карѳагена, арабское вліяніе, какъ нѣкогда финикійское, посылаетъ лучи къ Сициліи и южной Италіи: средневѣковое искусство Сициліи и Калабріи—болѣе арабскаго, чѣмъ византійскаго характера. Гробница Боэмунда въ Канозѣ во всѣхъ отношеніяхъ представляетъ собою тюрбэ.

Во Францію искусство мусульманское, т.-е. персидское, проникаетъ двумя путями,—чрезъ Испанію и по Ронѣ: Руссильонъ и въ дѣйствительности входилъ въ составъ арабской Испаніи, университетъ въ Монпелье былъ арабской школой. Намъ предстоитъ далѣе описать такія зданія, какъ церковь въ Турню и соборъ въ Пюи, которыя являются настоящими персидскими зданіями. Въ бассейнѣ Роны и во всей области, заключающейся между Луарой и Гаронной, господствуетъ система куполовъ персидскаго типа, т.-е. на коническихъ парусахъ, существенно отличающаяся отъ

византійской: вліяніе азіатскаго искусства неоспоримо, и персидскіе пріемы утвердились во Франціи въ тотъ моментъ, когда создается французская романская архитектура.

Вмѣстѣ съ мусульманскими архитектурами завершается обзоръ тѣхъ искусствъ, которыя непосредственно вытекаютъ изъ восточнаго античнаго искусства; дальнѣйшее изложеніе будетъ посвящено архитектурамъ христіанской цивилизаціи, которая возсоздалась послѣ варварскихъ нашествій; и здѣсь въ основѣ мы найдемъ античныя традиціи, но уже возродившіяся въ нѣдрахъ обновленнаго общества, проникнутаго совершенно новымъ духомъ—современнымъ духомъ анализа.

XV.

РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

ОБЩІЙ ОБЗОРЪ РАЗВИТІЯ ЗАПАДНАГО ИСКУССТВА ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА.

Средневѣковое французское искусство долгое время не находило надлежащей оцѣнки: изъ забвенія оно было извлечено писателями романтической школы; во Франціи методы его изслѣдованы трудами Комона (Caumont), Лассю (Lassus) и Віолле-ле-Дюка (Violle-le-Duc); въ Англіи — трудами Виллиса (Willis).

Чтобы найти во Франціи первыя проявленія этого искусства, необходимо вернуться къ XI вѣку:

Тогда какъ на византійскомъ Востокѣ и въ мусульманскомъ мірѣ архитектура достигаетъ пышнаго расцвѣта, страны Запада, тревожимыя нашествіями варваровъ, не обладаютъ ни спокойствіемъ ни средствами, необходимыми для созданія архитектуры: строятъ мало, и возводятся лишь однѣ церкви; а такъ какъ интеллектуальная жизнь искала убѣжища за стѣнами монастырей, то и почти всѣ церкви того времени находятся въ монастыряхъ. Произведенія чисто подражательныя, онѣ въ нѣкоторыхъ случаяхъ воспроизводятъ византійскіе планы, но въ большинствѣ случаевъ просто слѣдуютъ типу латинской базилики, какъ, наприм., церкви въ Клермонѣ и св. Мартина Турскаго, описанія которыхъ сохранились въ современныхъ имъ хроникахъ.

Архитектура прозябаетъ такимъ образомъ въ теченіе пяти столѣтій, черпая изъ запаса, сложившагося въ Византійской имперіи, а къ 1000 г. и совсѣмъ замираетъ въ охваченномъ ужасомъ обществѣ; но затѣмъ внезапное пробужденіе даетъ ему новыя силы, вызываетъ въ немъ плодотворную оригинальность. Періодъ XI и XII столѣтій отмѣчается великими предпріятіями: XI вѣкъ — это эпоха паломничества въ св. землю, что знакомитъ западные народы съ Востокомъ; XII вѣкъ будетъ эпохой Крестовыхъ походовъ и образо-

ванія коммунъ. Духъ приключеній, побуждавшій западныхъ христіанъ направляться къ св. мѣстамъ, внутри самого общества ищетъ исхода въ переустройствѣ и въ стремленіи къ свободѣ: на Западѣ закладываются основы муниципальной жизни.

Начиная съ XI вѣка вырабатываются романскіе языки и своими строгими пріемами анализа свидѣтельствуютъ о той потребности порядка, которая чувствуется повсюду.

Въ свою очередь преобразуется и искусство, этотъ другой, не менѣе выразительный языкъ.

Въ немъ ясно различается два періода: періодъ образованія путемъ заимствованія, которому вполнѣ правильно присвоено то же названіе, какъ и новымъ, современнымъ ему языкамъ, -- періодъ романскій; затѣмъ слѣдуетъ періодъ безусловной оригинальности,— періодъ, который глубоко проникнутъ духомъ анализа и носитъ, хотя и неправильное, но освященное традиціей, названіе готическаго. Въ переходѣ отъ одного къ другому не наблюдается какого-либо перерыва: однимъ отмѣчается методическое стремленіе къ извѣстной цѣли, другимъ—достигнутый результатъ.

Установимъ точнѣе техническія особенности обѣихъ указанныхъ эпохъ:

Передъ той и другой лежитъ одна и та же программа: покрыть сводомъ латинскую базилику; конструктивные же пріемы различаются въ способахъ кладки и въ искусствѣ укрѣплять своды, въ чемъ именно и выражается прогрессъ:

а. — Конкретная, изъ горизонтальныхъ слоевъ конструкція античныхъ сводовъ въ романскую эпоху замѣняется кладкой изъ клинчатыхъ камней. Пильеръ, поддерживающій арки, начинаетъ расчленяться соотвѣтственно ихъ числу, но еще продолжаетъ играть двоякую роль: несетъ вертикальное давленіе и участвуетъ въ уничтоженіи бокового распора. Строители еще не представляютъ себѣ иного способа достигнуть равновѣсія сводовъ, какъ только непосредственно къ нимъ прилагая массивы, уничтожающіе горизонтальный распоръ. Такой пріемъ хотя и не вполнѣ достигаетъ цѣли, но въ немъ уже чувствуется духъ анализа, чуждый античному римскому искусству.

б. — Наступаетъ готическій періодъ, когда архитектура усвоиваетъ особенную свободу формъ, неизвѣстную романскому періоду. Новая структура является тріумфомъ логики въ искусствѣ; зданіе дѣлается органическимъ тѣломъ, гдѣ каждая часть образуетъ особый органъ, форма котораго опредѣляется не подражаніемъ какой-либо традиціонной модели, но его функціей и только исключительно ею.

Въ романскую эпоху всѣ лотки крестоваго свода были взаимно связаны и образовывали одно цѣлое; въ готическую же эпоху этотъ сводъ расчленяется на независимые лотки, покоящіеся на остовѣ изъ нервюръ.

Силы распора, бывшія прежде болѣе или менѣе разсѣянными, теперь, благодаря нервюрамъ, дѣйствуютъ въ опредѣленномъ направленіи, сосредоточиваются въ точно опредѣленныхъ пунктахъ, которые и должны обладать необходимой устойчивостью; глухія, какъ въ романской архитектурѣ, стѣны здѣсь дѣлаются безполезными, а потому исчезаютъ и даютъ мѣсто широкимъ отверстіямъ.

Когда церковь имѣетъ нѣсколько нефовъ, то боковой распоръ центральнаго нефа вмѣсто того, чтобы уничтожаться самими устоями, массивными и громоздкими, схватывается, такъ сказать, въ томъ пунктѣ, гдѣ онъ сосредоточивается помощью нервюръ, и отсюда перемѣщается къ внѣшней линіи зданія посредствомъ аркбутановъ, что вмѣстѣ съ тѣмъ позволяетъ перенести туда же и массивы, служащіе для уничтоженія распора.

Пильеръ уже не участвуетъ въ сопротивленіи силамъ распора и служитъ только для несенія вертикальной тяжести: боковой распоръ разлагается на составляющія его боковыя и горизонтальныя силы, которыя и уничтожаются независимо однѣ отъ другихъ.

Въ свою очередь и пильеръ окончательно подвергается расчлененію: онъ дробится на столько частей, сколько на него будетъ опираться нервюръ, и имѣетъ видъ пучка колонокъ, которыя поднимаются вверхъ и въ видѣ нервюръ продолжаются вдоль реберъ свода.

Въ мотивахъ орнамента романское искусство не идетъ далѣе условныхъ типовъ, заимствованныхъ или изъ античнаго искусства или съ Востока, обращается не прямо къ природѣ, но къ копіямъ съ нея, тогда какъ готика непосредственно наблюдаетъ природу и здѣсь ищетъ себѣ модели, устраняя всякое вмѣшательство.

Существенныя особенности, которыми характеризуется архитектура этихъ двухъ эпохъ, слѣдовательно, таковы: въ романскую эпоху мы увидимъ искусство, гдѣ еще преобладаетъ вліяніе мѣстныхъ традицій и азіатскихъ моделей, и которое осторожно пробуетъ свои силы подъ руководствомъ монастырей; во вторую же эпоху мы увидимъ, что искусство перейдетъ въ руки свѣтскихъ людей и приступитъ къ выполненію наиболѣе смѣлыхъ задачъ, увлеченное порывомъ того духа прогресса и преобразованія, которымъ одушевлено все общество.

РОМАНСКАЯ КОНСТРУКЦІЯ.

Располагавшіе въ неограниченныхъ размѣрахъ организованной рабочей силой римляне не останавливались передъ затратами въ матеріалахъ и трудѣ: цѣлыя народности несли обязанность добывать и перевозить матеріалы и возводить изъ нихъ сооруженія; при этихъ условіяхъ возможно было выполнить самую широкую программу, лишь бы она была достаточно проста.

Совсѣмъ иное положеніе создалось въ феодальную эпоху:

Общественное расчлененіе ограничивало размѣры крѣпостного труда; отсутствіе дорогъ затрудняло транспортъ матеріаловъ; необходимо было принимать во вниманіе расходъ въ матеріалахъ, считаться съ разстояніями и сберегать рабочую силу. Отъ искусственно-монолитной конструкціи, какъ требующей огромнаго количества матеріаловъ, необходимо было отказаться. Кладка изъ тесаныхъ камней и безъ раствора также не соотвѣтствовала условіямъ того времени; слѣдовательно, искусство могло возродиться лишь цѣною разрыва съ античными пріемами конструкціи.

МАТЕРІАЛЫ И СПОСОБЫ ПОЛЬЗОВАНІЯ ИМИ. ОБДѢЛКА КАМНЕЙ ДО ПОЛОЖЕНІЯ ИХЪ НА МѢСТО.

Въ романскихъ зданіяхъ матеріаломъ служатъ мелкіе камни, болѣе или менѣе правильно вытесанные и сложенные на растворѣ.

Римскіе массивы изъ мелкихъ, связанныхъ растворомъ камней необходимо было чрезъ нѣкоторые промежутки прокладывать рядами кирпичныхъ плитъ и облицовывать матеріалами правильныхъ формъ. Въ кладкѣ изъ тесаныхъ камней облицовка дѣлается излишней, равно какъ нѣтъ необходимости и выравнивать кладку, конечно, при условіи, что камни достаточно правильной формы.

Въ античныхъ архитектурахъ для выравниванія кладки и для облицовки обыкновенно употреблялся кирпичъ, но въ романскій періодъ этотъ конструктивный пріемъ болѣе не примѣняется, а вмѣстѣ съ нимъ выходитъ изъ употребленія кирпичъ, такъ что, если не принимать во вниманіе такихъ рѣдкихъ исключеній, какъ область Тулузы и Фландрскія провинціи, то онъ болѣе уже не встрѣчается въ постройкахъ позднѣе XI вѣка.

У римлянъ растворъ назначался исключительно для связыванія матеріаловъ, но, начиная съ романской эпохи, ему отводится иная роль,—онъ служитъ для передачи давленія; это уже не цементирующая, но прежде всего пластическая матерія, проложенная между рядами камней и служащая для болѣе равномѣрнаго распредѣленія давленія отъ одного ряда кладки къ другому.

Иногда, слѣдуя пріему, восходящему къ римской эпохѣ и сохранившемуся въ византійскихъ архитектурныхъ школахъ, въ массивы закладываютъ деревянные брусья, что образуетъ какъ бы продольныя связи, но, къ сожалѣнію, ихъ роль недолговѣчна, такъ какъ дерево быстро сгниваетъ.

Въ романскую же эпоху начинаетъ примѣняться кладка изъ совершенно обтесаныхъ камней, которая будетъ безусловнымъ правиломъ въ готическую эпоху, и нигдѣ уже болѣе не встрѣтится обтеска камней послѣ укладки ихъ въ стѣны.

Этотъ пріемъ находитъ себѣ оправданіе и въ экономическихъ соображеніяхъ и въ требованіяхъ лучшей конструкціи:

Съ экономической точки зрѣнія было бы ошибочно въ такую эпоху, когда транспортъ матеріаловъ былъ разорителенъ, доставлять на мѣсто постройки камни въ грубомъ видѣ и здѣсь, уже въ кладкѣ, давать имъ надлежащую форму; нѣтъ, камни въ общей формѣ обдѣлываются въ каменоломнѣ и окончательно обтесываются на мѣстѣ, у подножія зданія.

И съ точки зрѣнія лучшей конструкціи обтеска камней послѣ укладки въ стѣны является опасной операціей: допустимая въ тѣхъ случаяхъ, когда квадры положены безъ раствора, въ кладкѣ на растворѣ она тѣмъ неудобна, что вызываетъ сотрясеніе послѣдняго. Коль скоро сталъ примѣняться растворъ, то необходимо было избѣгать обтески квадровъ въ стѣнахъ.

Съ точки зрѣнія формъ, казалось бы, безразлично, заранѣе ли или послѣ укладки на мѣсто обдѣлывается камень, но въ дѣйствительности различіе въ этихъ пріемахъ влечетъ за собой чрезвычайно важныя послѣдствія. Когда обдѣлка совершается послѣ укладки на мѣсто, то ничто не принуждаетъ согласовать формы и конструкцію; въ другомъ же случаѣ, т. е. когда квадръ обдѣлывается заранѣе, онъ долженъ имѣть и форму, отвѣчающую его роли, откуда неизбѣжно вытекаетъ вообще правдивость формъ.

Прибавимъ также, что при такой организаціи производства построекъ каждый мастеръ работаетъ надъ особымъ камнемъ, отчего и его личность заинтересована въ успѣхѣ; обратное положеніе вещей наблюдается при римскомъ режимѣ, гдѣ примѣняется организованный и неотвѣтственный трудъ.

СТѢНА.

Кладка стѣнъ далеко не представляетъ той, сопряженной съ большими затратами матеріала правильности, которая наблюдается

въ античныхъ сооруженіяхъ; камнемъ пользуются той толщины, какъ онъ получается изъ каменоломни, не подчиняясь никогда условію вести кладку рядами одной высоты и никогда не слѣдуя правильному распредѣленію вертикальныхъ швовъ, что повлекло бы потерю въ матеріалѣ.

Въ романскихъ конструкціяхъ встрѣчается иногда, что внутренній массивъ изъ неправильныхъ камней облицовывается тонкими плитами, симулирующими кладку изъ крупныхъ блоковъ, а углы зданія обдѣлываются крупными камнями, но эти нераціональные пріемы покидаются въ готическую эпоху. Въ самомъ массивѣ зданія и въ его облицовкѣ осадка происходитъ крайне неравномѣрно, что вызываетъ разслаиваніе въ кладкѣ, которое въ готическую эпоху пытаются предупредить тѣмъ, что, насколько возможно, даютъ одну высоту и рядамъ внутренней кладки и ея облицовкѣ, включаю сюда и углы.

Въ античной архитектурѣ были отмѣчены отклоненія, хотя и рѣдкія, отъ кладки „en besace“ (томъ I, стр. 236), но врядъ ли можно найти хотя бы одинъ такой случай во всей средневѣковой архитектурѣ: камней ломаной формы безусловно избѣгаютъ и въ силу ихъ значительной стоимости и хрупкости.

АРКАДА.

Раннія романскія зданія, которыя всѣ относились къ базиличному типу, имѣли лишь одну сводчатую часть – абсидальную нишу, а вдоль нефовъ шли арки на отдѣльныхъ опорахъ, въ подражаніе античнымъ базиликамъ, и съ тѣмъ лишь отличіемъ, что здѣсь арки покоятся не на монолитныхъ колоннахъ, взятыхъ изъ античныхъ памятниковъ, но на столбахъ, сложенныхъ изъ мелкаго камня на растворѣ.

ФОРМЫ.

Долгое время арки были латинской формы, т.-е. полуциркульной, болѣе или менѣе приподнятой. Стрѣльчатая форма во Франціи появляется, какъ это извѣстно достовѣрно, не ранѣе конца XI вѣка и, безъ сомнѣнія, подъ вліяніемъ азіатскихъ моделей, знакомствомъ съ которыми народы Запада обязаны или левантской торговлѣ или же паломничествамъ въ Палестину.

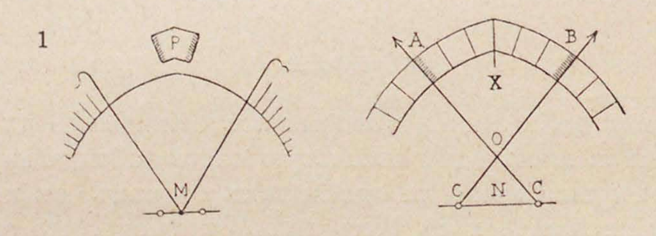
КОНСТРУКЦІЯ.

У древнихъ внѣшнее очертаніе арки имѣетъ иногда ступенчатую форму.

Этотъ родъ кладки покидается въ романскую эпоху, и внѣшнее очертаніе арки всегда одной формы съ внутреннимъ; благодаря параллельности внѣшняго и внутренняго очертаній арки романскіе архитектора достигаютъ экономіи въ матеріалѣ, и вмѣстѣ съ тѣмъ конструкція наиболѣе гарантирована отъ поврежденія въ случаѣ осадки.

До XI вѣка встрѣчаются и такія арки, которыя по внѣшней плоскости исполнены изъ тонкихъ тесаныхъ плитъ, а въ остальной части - изъ грубыхъ камней; но этотъ родъ кладки, страдающій недостаточною перевязью, покидается въ XII вѣкѣ, и, начиная съ этого времени, арки по всей длинѣ въ глубь выкладываются изъ небольшихъ правильной формы клиньевъ.

Въ арабской архитектурѣ нерѣдко встрѣчаются такія стрѣльчатыя арки, какъ показано на рис. М (рис. 1), гдѣ сопрягающія плоскости кладки направляются къ одному центру, и нами уже были указаны (стр. 80) тѣ соображенія, которыми до извѣстной степени оправдывается такого рода кладка въ кирпичныхъ аркадахъ; примѣнить же ее и къ каменнымъ аркамъ значило бы впасть въ ошибку, чего избѣжали сами арабы, а также и романскіе строители:



въ романской аркѣ сопрягающія плоскости всегда направлены нормально къ направляющей свода (рис. N), что позволяетъ вытесывать клинья по одному шаблону.

Описанный родъ кладки, помимо его экономичности, обладаетъ въ то же время и другимъ преимуществомъ,—развиваетъ меньшій распоръ.

Въ стрѣльчатой аркѣ верхняя часть АОВ работаетъ наподобіе клина и тѣмъ сильнѣе, чѣмъ острѣе будетъ уголъ О; въ кладкѣ же по способу N уголъ АОВ раскрывается.

Какъ одну изъ деталей кладки, слѣдуетъ отмѣтить, что арка рѣдко заканчивается такимъ замкомъ, какъ Р, со входящимъ угломъ; обыкновенно же стрѣльчатая арка въ вершинѣ разрѣзается вертикальной сопрягающей плоскостью X.

ПЯТЫ АРОКЪ, ОПИРАЮЩИХСЯ НА СТОЛБЫ.

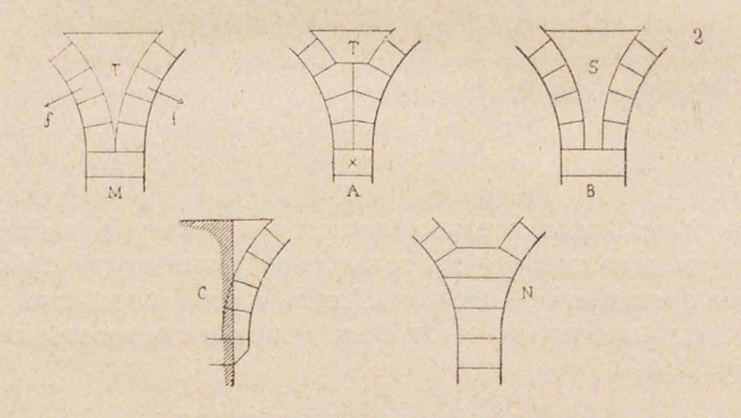
а. — Аркады на квадратныхъ абакахъ. — Древнѣйшія романскія аркады, какъ и въ латинскихъ базиликахъ, имѣютъ въ пятахъ квадратное сѣченіе.

Устройство пятъ двухъ смежныхъ арокъ при такой ихъ формѣ вызываетъ нѣкоторыя затрудненія:

За недостаткомъ площади (рис. 2, M) арки соприкасаются и тимпанъ T, оказывая распоръ на пяты арокъ, можетъ раздробиться въ своей острой части.

Избѣгнуть этого можно было бы, выкладывая начало арки горизонтальными рядами, а клинчатую часть начинать лишь съ того пункта, гдѣ имѣлась бы уже достаточная площадь для оборотныхъ пятъ (рис. N); но строители романской эпохи не прибѣгали къ этому пріему, такъ какъ имъ совершенно чужда идея кладки горизонтальными свѣшивающимися рядами, да и въ готическую эпоху, хотя она и очень часто примѣнялась, но не ранѣе XIII вѣка.

Рис. A, B и C показываютъ тѣ пріемы, которые практиковались въ ранній періодъ романскаго искусства:



То обѣ арки обтесываютъ къ пятамъ, разрѣзая ихъ вертикальной плоскостью X, что устраняло острый уголъ тимпана T (A);

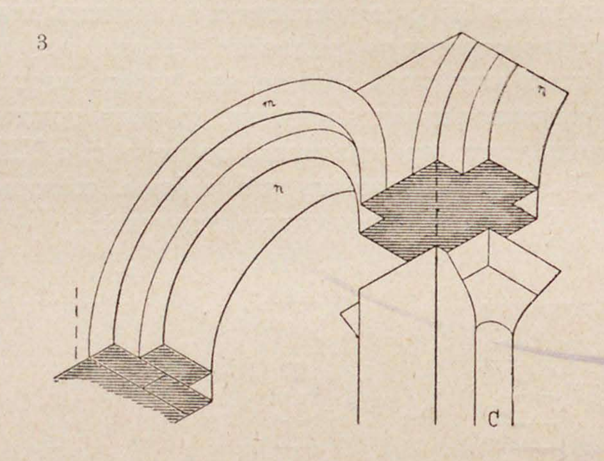
То, путемъ постепеннаго обтесыванія арокъ къ пятамъ, между ними достигали интервала S (B);

То, наконецъ, пяты арокъ дѣлаются выносными на незначительныхъ выступающихъ кронштейнахъ, что позволяетъ настолько же уменьшить плоскость, необходимую для заложенія хвоста первыхъ клиньевъ въ массивъ устоя (C).

б. — Нервированная аркада на пильерѣ, фланкированномъ колонками.—Только къ концу XI вѣка удается вполнѣ разрѣшить поставленную выше задачу, какъ это показано на рис. 3:

Арка расчленяется на главный гуртъ *n* и охватывающій его тонкій архивольтъ *m*; архивольтъ *m* опирается на самый столбъ, а главный перекатъ *n* опираютъ на пристѣнную колонку *c*, капитель которой служитъ какъ бы выносной пятой для перваго.

Такимъ способомъ можно значительно уменьшить площадь, необходимую для пятъ арки *m*, а вмѣстѣ съ тѣмъ сдѣлать менѣе массивнымъ и самый пильеръ; колонка же, несущая нервюру *n*, благодаря своему положенію и слабому выступу, почти не увеличиваетъ громоздкости устоя.



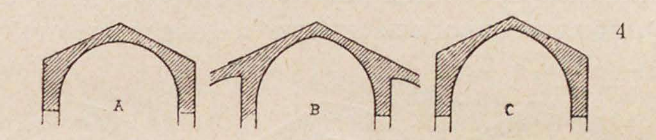
Въ этомъ, окончательно принятомъ рѣшеніи наблюдается въ зачаткѣ та идея, которая въ готической архитектурѣ найдетъ самое широкое примѣненіе,—идея выдѣлять арки, обособлять ихъ, такъ сказать, отъ массива и каждой въ отдѣльности давать, какъ опору, колонку.

КОРОБЧАТЫЙ СВОДЪ.

Въ античныхъ архитектурахъ коробчатые своды, покрывающіе зданія, несутъ непосредственно на себѣ черепицы крыши, т.-е. на ихъ смазкѣ, срѣзанной по уклону; и лишь какъ на рѣдкія исключенія изъ этого правила можно указать на нѣсколько легкихъ сводовъ въ византійской архитектурѣ Равенны, которые защищаются крышей. Послѣдній пріемъ представляетъ нововведеніе романской архитектуры и, вѣроятно, клюнійской школы, послѣдствіемъ чего были экономія въ матеріалѣ и меньшій распоръ сводовъ; именно клюнійскіе своды и отличаются своей легкостью и увѣнчиваются крышами.

ПРОФИЛЯ.

До конца XI вѣка коробчатые своды имѣютъ полуциркульный профиль; когда же является необходимость возвысить стрѣлу свода, то довольствуются тѣмъ, что поднимаютъ уровень его пятъ; единственный же примѣръ возвышенныхъ арокъ овальной формы существуетъ въ Турню (Tournus) и, вѣроятно, появился, какъ подражаніе какой-либо азіатской модели.



Коробчатый сводъ стрѣльчатой формы, появленіе котораго относили къ X вѣку, основываясь на ошибочномъ опредѣленіи даты ц.-ви св.-Фронта, не встрѣчается ни въ одномъ зданіи, которое можно было бы съ увѣренностью считать древнѣе XII: въ Иссуарѣ (рис. 4, B), гдѣ кровля лежитъ непосредственно на смазкѣ свода, стрѣльчатая форма появляется какъ средство уменьшить массивность кладки; и только въ Бургундіи (разрѣзъ C) мы находимъ, что ею пользуются уже съ цѣлью уменьшить распоръ свода.

Въ тотъ моментъ, когда клюнійская школа усвоиваетъ стрѣльчатую форму (начало XIII в.), она возводитъ такіе смѣлые коробчатые своды, опирающіеся на очень высокіе устои, какъ, напр., въ главныхъ нефахъ ц-ви Шарите-сюръ-Луаръ или въ Парэ-ле-Моніаль: устойчивость этихъ сводовъ внушала опасенія, почему всякое уменьшеніе распора имѣло огромное значеніе; клюнійцы чувствовали преимущества стрѣльчатой формы въ статическомъ отношеніи и, примѣнивъ ее, они создали цѣлую эпоху въ исторіи архитектуры, потому что ею былъ вызванъ прогрессъ въ статическихъ комбинаціяхъ.

СПОСОБЫ ИСПОЛНЕНІЯ И КОНСТРУКЦІЯ.

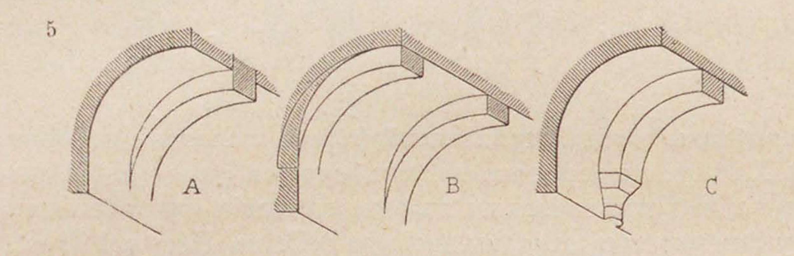
Пользуясь, какъ матеріаломъ, тесанымъ камнемъ романскіе архитектора принуждены отказаться отъ выгодъ, представляемыхъ кладкой безъ помощи кружалъ, и коробчатые романскіе своды существенно отличаются отъ византійскихъ именно тѣмъ, что возводятся по кружаламъ.

Никогда въ романскихъ сводахъ не встрѣчается кладка вертикальными отрѣзками, такъ какъ она примѣнима (стр. 9) лишь въ кирпичныхъ сводахъ, выложенныхъ безъ помощи кружалъ. Никогда

также въ романскихъ сводахъ не встрѣчается и кладка горизонтальными слоями изъ мелкаго камня, какъ то практиковалось въ римскихъ сводахъ; послѣднiй прiемъ возможенъ лишь въ искусственно-монолитной конструкцiи, романскiй же сводъ всегда возводился клинчатымъ способомъ.

КОРОБЧАТЫЕ СВОДЫ СЪ ГУРТАМИ.

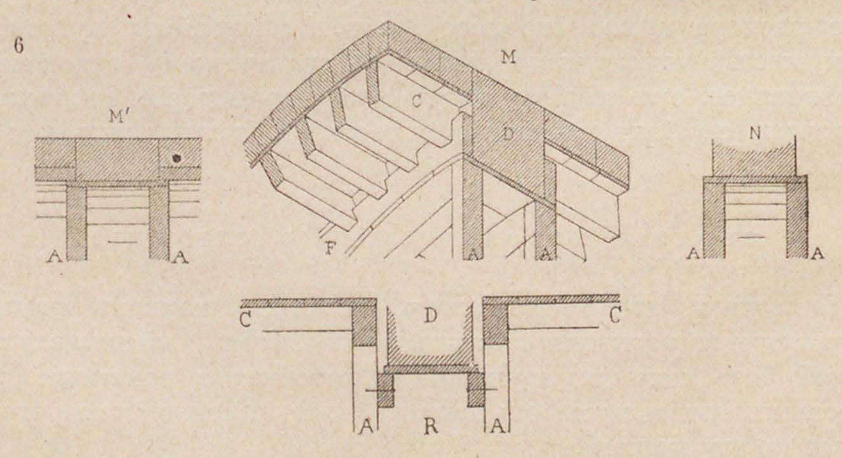
Большая часть романскихъ коробчатыхъ сводовъ по внутренней поверхности прерывается черезъ нѣкоторые промежутки гуртами (рис. 5); обыкновенно эти гурты независимы отъ тѣла свода



(рис. С), иногда же они заложены въ пятахъ, но постепенно выдѣляются (В) и, наконецъ, въ вершинѣ выступаютъ изъ свода во всю свою толщину; бываютъ даже случаи (А), когда гурты прорѣзаютъ сводъ.

Очевидно гурты были назначены усиливать жесткость тонкихъ сводовъ.

Но особенно полезны они были во время кладки свода:



Въ кружалахъ коробчатаго свода нѣтъ нужды опасаться за прочность ихъ, но необходимо предупредить возможность ихъ деформированiя; съ помощью же гуртовъ кружала дѣлаются, такъ сказать, несжимаемыми.

Прежде всего выкладываютъ гурты; они даютъ системѣ кружалъ крайнюю жесткость, и уже на этихъ, укрѣпленныхъ указаннымъ способомъ кружалахъ возводится самый сводъ.

На рис. 6 показано въ подробностяхъ, какъ устанавливаются кружала въ главнѣйшихъ случаяхъ на практикѣ.

КРЕСТОВЫЙ СВОДЪ.

Въ принципѣ стараются избѣгать крестоваго свода и прежде чѣмъ прибѣгнуть къ нему, пользуются пріемами, указанными на

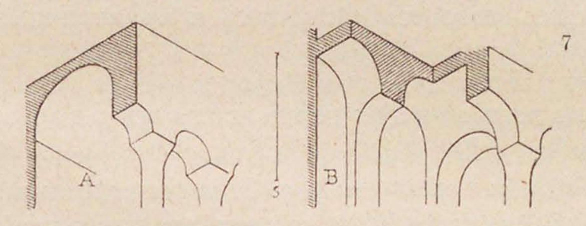


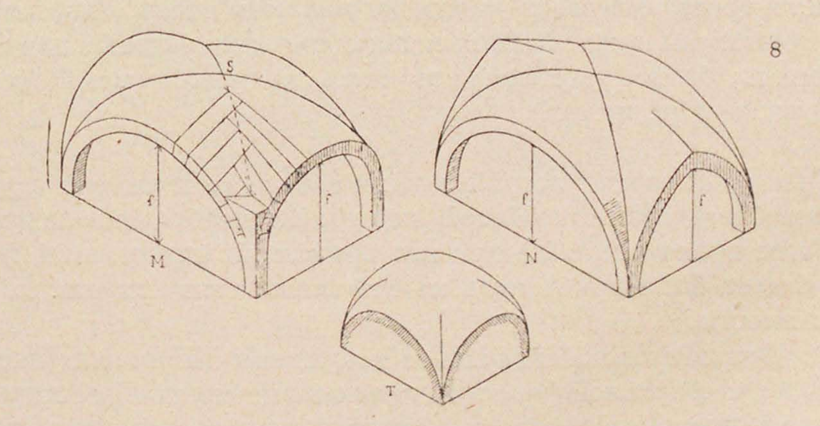
рис. 7: вмѣсто того, чтобы два коробчатыхъ свода пересѣкались, ихъ помѣщаютъ на разныхъ уровняхъ такъ, что пяты одного лежатъ поверхъ замка другого.

Примѣръ A заимствованъ изъ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ; примѣръ B—изъ с.-Бенуа-сюръ-Луаръ.

Но постепенно строители дѣлаются смѣлѣе и отваживаются примѣнять крестовый сводъ, но только надъ боковыми нефами, гдѣ пролеты незначительной ширины.

КЛАДКА.

Въ изслѣдованіи восточныхъ архитектурныхъ школъ былъ отмѣченъ, какъ одинъ изъ очень древнихъ пріемовъ сирійскихъ стро-



ителей, такой способъ кладки крестоваго свода изъ тесанаго камня, гдѣ клинья діагональныхъ реберъ вытесаны en besace.

Этотъ типъ крестоваго свода, чуждый, повидимому, античнымъ архитектурамъ Запада, именно и былъ усвоенъ въ романскую эпоху.

Рис. 8, M, напоминаетъ его принципъ, указывая также и особенности конструкціи.

Въ римской Азіи крестовый сводъ получался пересѣченіемъ двухъ цилиндрическихъ сводсвъ; лотки же романскаго крестоваго свода представляются во всѣхъ направленіяхъ вспарушенными и это ведетъ къ тому, что отрѣзки свода между сопрягающими плоскостями имѣютъ сферическую форму; вдоль же діагональнаго ребра перевязь клиньевъ того же типа, какъ и въ античныхъ сводахъ.

РАЗЛИЧНЫЯ ПОСТРОЕНІЯ СВОДОВЪ.

а.—Клюнійская школа. — Рис. M и N представляютъ наиболѣе употребительныя построенія, которыми предпочтительно пользуется клюнійская, главнѣйшая среди другихъ школа:

Діагональная арка имѣетъ не эллиптическую форму, какъ въ римскихъ сводахъ, но форму, замѣтно приближающуюся къ полуциркульной.

Направляющія кривыя распалубокъ имѣютъ почти одинъ подъемъ съ діагональной аркой;

И, чтобы достигнуть этого условія, употребляются соотвѣтственно эпохамъ или полуциркульныя арки съ повышеннымъ центромъ или стрѣльчатыя.

Примѣръ на рис. M отвѣчаетъ тому случаю, когда для щековыхъ арокъ примѣняется повышенная полуциркульная кривая.

Примѣръ N, заимствованный изъ ц. въ Васси (Vassy), представляетъ крестовый сводъ на продолговатомъ планѣ, гдѣ одновременно примѣнены и стрѣльчатая и полуциркульная кривыя для щековыхъ арокъ; болѣе открытая изъ нихъ—полуциркульной формы, болѣе узкая—стрѣльчатой.

Крестовый сводъ со стрѣльчатыми направляющими распалубокъ появился благодаря клюнійской школѣ, но необходимо признать, что долгое время она была противъ примѣненія стрѣльчатой формы и вынуждена была прибѣгнуть къ ней лишь, такъ сказать, въ силу необходимости.

Во Франціи клюнійская школа до средины XII вѣка придерживается полуциркульной формы и только въ церквахъ Палестины она допускаетъ крестовый сводъ съ направляющими распалубокъ стрѣльчатой формы, что, безъ сомнѣнія, было сдѣлано подъ давленіемъ установившихся здѣсь строительныхъ пріемовъ.

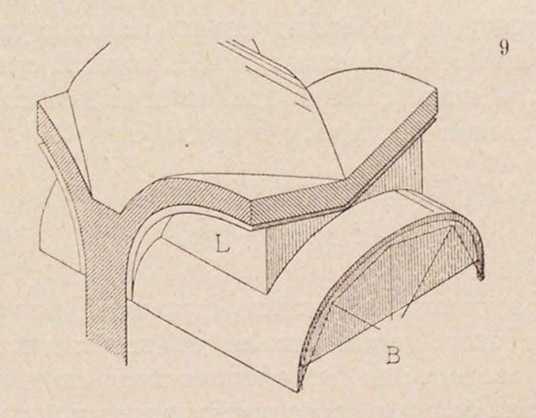
Тогда какъ въ Палестинѣ клюнійской школой возводятся церкви въ Лиддѣ, въ Абу-Гошъ и др., гдѣ всѣ крестовые своды имѣютъ направляющія распалубокъ стрѣльчатой формы, во Франціи же, въ Везелей, она еще не отступаетъ отъ полуциркульной формы распалубокъ.

Но во всякомъ случаѣ клюнійскій крестовый сводъ уже отклоняется отъ классическаго типа вспарушенностью вершины и сферической формой распалубокъ, что было указано при описаніи кладки свода.

б.—Рейнская школа. — Въ крестовомъ сводѣ рейнской школы (T) и вспарушенность и сферическая форма выражены еще сильнѣе, стрѣльчатая же кривая здѣсь совсѣмъ не примѣняется. Зародившись въ такой странѣ, гдѣ еще удержались византійскія вліянія, восходящія ко временамъ Карла Великаго (стр. 74), рейнскій сводъ походитъ на парусный сводъ, но лишь слегка видоизмѣненный тѣмъ, что имѣетъ почти незамѣтныя ребра, которыя стушевываются къ вершинѣ свода, сливаясь съ вѣнчающей его скуфьей.

в.—Овернь и Нормандія. —Своды Оверни, Пуату и Нормандіи имѣютъ характеръ какъ разъ обратный предыдущимъ: они приближаются къ римскому типу способомъ пересѣченія коробчатыхъ сводовъ.

Говоря точнѣе, норманскій крестовый сводъ представляетъ цилиндрическій коробчатый сводъ, въ который врѣзаны такіе люнеты, какъ, напр., L, съ полуциркульной направляющей.



Ясно, что главный сводъ, B, выкладывался по сплошнымъ кружаламъ, а уже затѣмъ на опалубку этихъ кружалъ и на кружала щековой арки L устанавливалась опалуба для люнетъ.

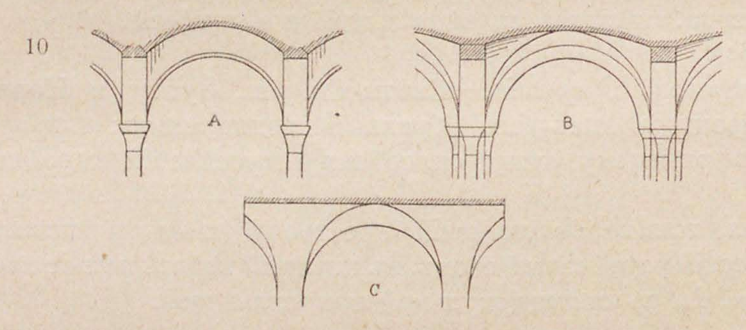
Когда всѣ направляющія кривыя одного подъема, то описанный пріемъ даетъ крестовый сводъ классическаго типа; но въ сводѣ,

вытянутой формы въ планѣ, люнеты получаютъ странный видъ: если пролетъ свода B меньше, чѣмъ отверстіе люнета L, то въ послѣднемъ шелыга подымается отъ центра свода къ наружной линіи. Между другими примѣрами, гдѣ наблюдается такой подъемъ шелыги, можно указать на развалины Жюмьежа (Jumièges).

ПРИМѢНЕНІЕ КРЕСТОВАГО СВОДА ВЪ РОМАНСКИХЪ НЕФАХЪ.

Нефъ, покрытый крестовымъ сводомъ послѣдняго типа, возводится безъ подпружныхъ арокъ, гуртовъ: главный коробчатый сводъ тянется (рис. 10, C) по всей длинѣ нефа, и въ него врѣзаются люнеты. Подпружныя арки необходимы лишь между вспарушенными крестовыми сводами, между сводами той формы, которая примѣняется въ клюнійской и особенно въ рейнской школахъ.

Въ византійской архитектурѣ, гдѣ парусные своды возводятся отрѣзками, послѣдніе непосредственно примыкаютъ къ подпружнымъ аркамъ (рис. A), и такимъ образомъ подпружины исчезаютъ; въ



романской архитектурѣ, гдѣ своды лежатъ на подпружинахъ (рис. B), послѣднія выдѣляются полностью; и для каждой арки опорой служитъ колонка, что является лишь дальнѣйшимъ развитіемъ той идеи, которая была указана по поводу аркадъ (стр. 130).

КУПОЛЪ.

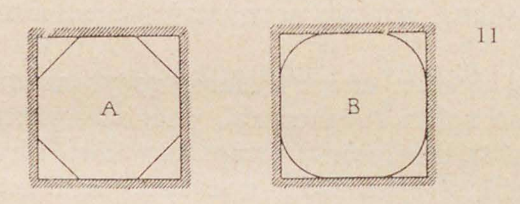
Архитектора романской эпохи, строившіе изъ камня, должны были вслѣдствіе этого примириться съ необходимостью кружалъ для крестовыхъ сводовъ; но для сферическихъ сводовъ и при такомъ матеріалѣ кружала были бы совершенно излишни, и такъ какъ кладку сферическаго свода изъ тесанаго камня безъ помощи кружалъ удобнѣе исполнять при очень высокой формѣ свода, то плоскіе купола на парусахъ болѣе совсѣмъ не примѣняются:

Романскіе купола имѣютъ полусферическую или, еще лучше, какъ въ ц. св.-Фронта, стрѣльчатой формы скуфью; они покоятся

на парусахъ, формы которыхъ въ различныхъ школахъ подчинены преобладающимъ въ нихъ то византійскимъ, то арабскимъ вліяніямъ.

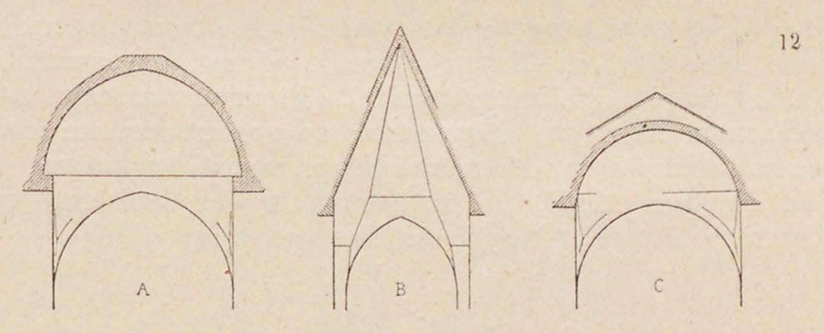
СКУФЬЯ.

Нѣкоторые купола возведены на полигональномъ планѣ (рис. 11, A, Пюи); вообще же планъ приближается къ формѣ B, т.-е. скуфья имѣетъ видъ монастырскаго свода, но съ округленными ребрами.



Въ ц. св.-Фронта куполъ въ значительной части его высоты выложенъ горизонтальными рядами, образующими какъ бы выносную плиту, что настолько же сокращаетъ клинчатую часть и, слѣдовательно, уменьшаетъ распоръ; у византійцевъ уже встрѣчались примѣры такого пріема (стр. 12).

Между восточными и романскими куполами существенное различіе состоитъ въ способѣ охранять своды отъ разрушающаго вліянія холодовъ.



Какъ и въ азіатскихъ куполахъ, такъ и въ первыхъ куполахъ на Западѣ покрытіе ложится непосредственно на сводъ; но на Западѣ для лучшаго стока воды скатъ крыши дѣлается значительно круче. Куполъ ц. св.-Фронта (рис. 12, A) имѣетъ въ вершинѣ коническій формы смазку, которая не позволяетъ застаиваться тамъ и снѣгу и водѣ.

Но вскорѣ замѣчаютъ, что эти мѣры недостаточны, и тогда сводъ настолько возвышаютъ, что онъ превращается въ конусъ, какъ это наблюдается въ Лошѣ (B).

Наконецъ, въ тотъ же моментъ, когда клюнійцы начинаютъ въ ихъ церквахъ скрывать коробчатые своды нефовъ подъ крышей,

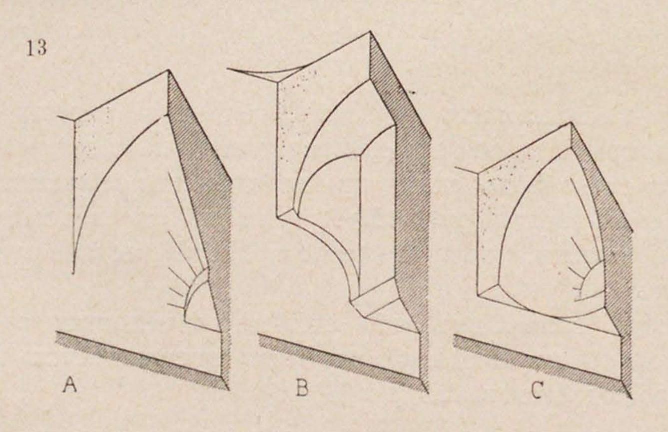
мы видимъ, что въ Ангулемѣ и Фонтевро надъ нефами, а въ клюнійскихъ зданіяхъ на трансептахъ возводятся купола (С), увѣнчанные крышами.

ПАРУСА.

Съ точки зрѣнія согласованія съ квадратнымъ основаніемъ, на которомъ они лежатъ, западные купола ясно классифицируются въ двѣ группы, согласно тому, — примѣняются ли паруса въ формѣ сферическаго треугольника, или же коническіе (тромповидные, „trompes").

Парусъ въ формѣ сферическаго треугольника безраздѣльно господствуетъ во всѣхъ областяхъ, подчиненныхъ византійскимъ вліяніямъ (стр. 74), центромъ которыхъ былъ Перигоръ: по всей линіи венеціанскихъ торговыхъ конторъ, расположенныхъ между Нарбонной и Ла-Рошелью, всѣ купола—со сферическими парусами; вліяніе венеціанской школы простирается и къ сѣверу отъ Перигора, до Фонтевро. Внѣ этой полосы вліяній повсюду парусъ возводится согласно персидскому типу, т.-е. въ видѣ конуса (trompe), сферическій же парусъ не примѣняется ни въ Оверни, ни въ Пуату, ни въ Бургундіи; въ Провансѣ же онъ встрѣчается лишь въ очень рѣдкихъ византійскихъ памятникахъ и въ нѣсколькихъ зданіяхъ византійской школы Рейна.

а.—Сферическіе паруса.—Въ византійскихъ памятникахъ Востока и также въ соборѣ св.-Марка паруса въ формѣ сферическаго треугольника покоятся на архивольтахъ, имѣющихъ плоскую и строго вертикальную лицевую поверхность; въ романскихъ же куполахъ плоскость архивольта облекаетъ сферическую кривизну самого паруса. На рис. 12, С, можно видѣть эту особенность, которая находится въ Кагорѣ, Ангулемѣ, Монморо и пр.



б.— Коническіе паруса.—На рис. 13 сопоставлены главнѣйшіе типы коническихъ парусовъ:

Формы А и С отвѣчаютъ кладкѣ парусовъ въ видѣ вѣера, причемъ съ помощью маленькой тромпы удается избѣгнуть слишкомъ острыхъ угловъ въ камняхъ, въ пунктѣ схожденія сопрягающихъ плоскостей. Примѣръ С заимствованъ изъ собора въ Пюи; примѣръ А—изъ клюнійской церкви въ Парэ-ле-Моніаль.

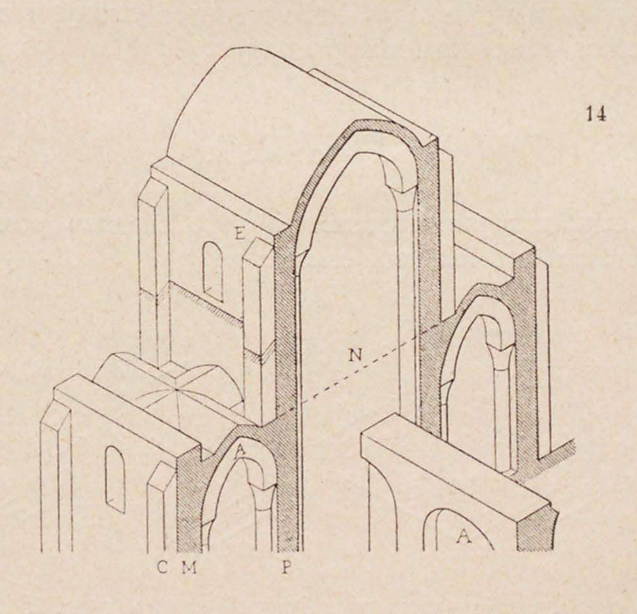
Парусъ В, заимствованный изъ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ въ Клермонѣ, представляетъ собой простую разгрузную систему изъ горизонтальныхъ, положенныхъ подъ угломъ плитъ.

ОРГАНЫ, СЛУЖАЩІЕ ДЛЯ УКРѢПЛЕНІЯ СВОДОВЪ.

Романскимъ архитекторамъ совершенно чужда самая идея о передачѣ распоровъ помощью аркбутановъ: единственное средство, которымъ они пользуются для уничтоженія распоровъ, состоитъ въ томъ, что къ сводамъ непосредственно прилагаютъ поддерживающіе ихъ массивы, или же прибѣгаютъ къ помощи связей.

a. — КОНТРФОРСЫ И УСТОИ.

Рис. 14 показываетъ, какимъ образомъ располагаются въ зданіи съ тремя нефами органы, служащіе для укрѣпленія сводовъ.



Въ боковыхъ нефахъ сопротивленіе распору оказываетъ стѣна М, снабженная контрфорсами С.

Въ главномъ нефѣ для уничтоженія распора служатъ самые устои Р:

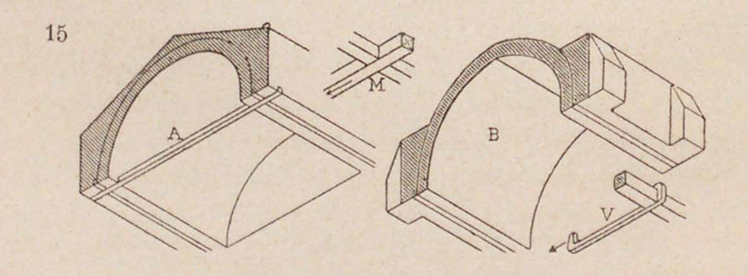
Если бы устой такого вида, какъ Р, былъ изолированъ по всей высотѣ, то его необходимо было бы дѣлать крайне массивнымъ; благодаря же своду бокового нефа, который связывается съ нимъ на половинѣ высоты, онъ представляетъ болѣе выгодныя условія сопротивленія: часть пильера, которой дѣйствительно можетъ угрожать опрокидываніе, начинается лишь на уровнѣ N; а для того, чтобы достигнуть въ ней достаточнаго момента устойчивости, прибѣгаютъ къ особому пріему, который строители готической эпохи возводятъ уже въ методъ: устой Р укрѣпляютъ снаружи эперономъ Е, который идетъ не отъ основанія столба, но покоится на пазухѣ свода.

Въ большей части клюнійскихъ церквей этимъ средствомъ получаютъ на половинѣ высоты устоя сѣченіе N, значительно большее, чѣмъ у самаго основанія; нависающая часть оказываетъ давленіе на подпружную арку А, и этой добавочной тяжестью усиливается распоръ, который уничтожается сопротивленіемъ стѣны М и контрфорса С.

Рис. 14 достаточно ясно опредѣляетъ и роль и положеніе контрфорсовъ; эти контрфорсы представляютъ собой не что иное, какъ вертикальные, незначительнаго выступа эпероны. Въ овернской школѣ (деталь А) контрфорсы связываются между собой внѣшней аркатурой, которая дѣлаетъ болѣе жесткой стѣну и заставляетъ ее участвовать въ сопротивленіи распору.

б. — СВЯЗИ.

Наконецъ, для уничтоженія распора сводовъ романскіе строители прибѣгаютъ къ помощи связей:



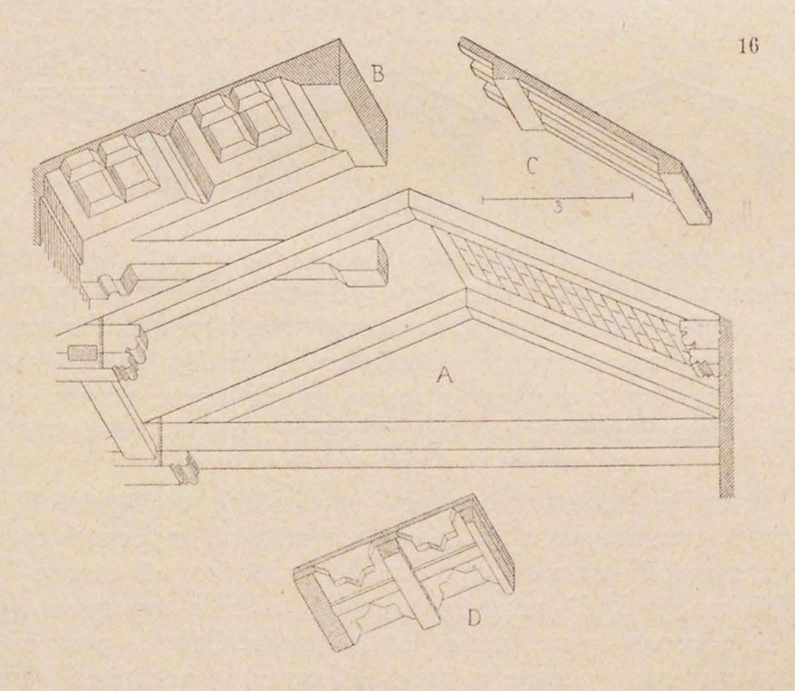
Когда они примѣняютъ коробчатый сводъ (рис. 15), то на уровнѣ пятъ закладываютъ деревянныя связи, которыми распоръ, разсѣянный по всей длинѣ свода, сосредоточивается въ опредѣленныхъ пунктахъ, что позволяетъ его уничтожить или помощью отдѣленныхъ эпероновъ (рис. В), или же помощью поперечныхъ связей (варіантъ А).

Въ Везелей въ сводахъ еще видны (С) скобы тѣхъ связей, которыя первоначально помогали контрфорсамъ уничтожать распоръ. Въ церкви въ Турню почти полностью сохранились связи, которыми опоясывались своды у ихъ начала.

РОМАНСКІЯ КРЫШИ.

a.—Открытыя стропила.—Для зданій, не покрытыхъ сводами, романскіе строители часто пользовались той комбинаціей изъ арокъ и стропильныхъ фермъ, которая была описана въ I томѣ (стр. 461) по поводу сирійскихъ памятниковъ, т.-е фермы, или по крайней мѣрѣ нѣкоторыя изъ нихъ, замѣнялись каменными арками, тимпаны которыхъ служили опорой для рѣшетинъ. Такой пріемъ, изъ чередованія арокъ и фермъ, часто примѣнялся въ Нормандіи.

Крыши, сдѣланныя полностью изъ дерева, относятся къ римскому типу въ древнихъ базиликахъ: за нѣсколькими, англо-норманскими, исключеніями въ романскихъ фермахъ горизонтальный брусъ служитъ затяжкой.



Во Франціи, гдѣ дерево быстро разрушается отъ климата, можно указать лишь крайне незначительное число романскихъ крышъ; такъ, напримѣръ, въ Виньори сохранилось достаточно фрагментовъ, чтобы возстановить одну ферму. Наилучше же сохранившіяся стропила,—но они скорѣе относятся къ романской традиціи, чѣмъ принадлежатъ къ этой эпохѣ,—находятся въ Сициліи; различ-

ные примѣры ихъ приведены на рис. 16: A и D—Чефалу, C—Монреаль, B—Джирдженти.

На рис. A мы видимъ, что полныя фермы перемежаются съ неполными, т.-е. не имѣющими затяжки.

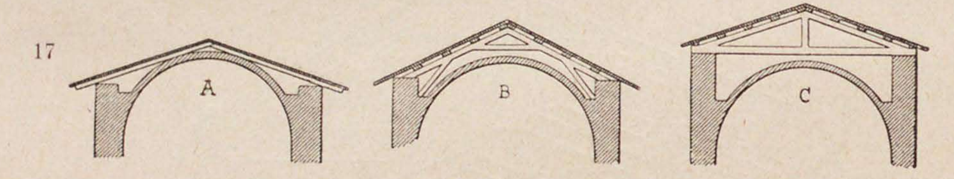
На рис. B скаты обработаны кессонами, гдѣ изъ экономическихъ соображеній, вызвавшихъ, однако, очень счастливый эффектъ, кессоны исполнены изъ брусковъ, распиленныхъ надвое по діагонали.

На рис. C показано одно звено крыши, образующее какъ бы рѣшетку и отличающееся крайней жесткостью.

б.—Крыши надъ сводами.—Какъ было указано ранѣе, необходимость защищать крышами легкіе своды была вызвана дождливымъ климатомъ западныхъ странъ.

Первою мыслью было, чтобы крыша ложилась непосредственно на сводъ:

Рис. 17, A, показываетъ вѣроятное устройство одной крыши, рѣшетины которой опирались прямо на коробчатый сводъ.



Но этотъ простой пріемъ страдалъ важнымъ недостаткомъ,—увеличивалъ распоръ свода, для устраненія чего и пришлось въ очень многихъ зданіяхъ возвысить наружныя стѣны. Указанная надкладка стѣнъ замѣчается въ Соліе, въ ц. св.-Лу въ Но и пр.; она свидѣтельствуетъ о замѣнѣ старыхъ крышъ, лежавшихъ на сводѣ, другими, независимыми отъ послѣдняго.

При этомъ довольствовались или тѣмъ, что (рис. B) вмѣсто рѣшетинъ, ложившихся на сводъ, примѣняли стропила съ приподнятой затяжкой, которою охватывался коробчатый сводъ;

Или же (рис. C) затяжку дѣлали во весь пролетъ и пропускали ее поверхъ замка коробчатаго свода. Второе рѣшеніе появилось сравнительно позже, и даже въ періодъ расцвѣта готической архитектуры еще долгое время примѣнялись стропила съ приподнятой затяжкой.

Четырехскатная крыша, которая вызываетъ сложность конструкціи, кажется не употреблялась: повсюду крыша по концамъ обдѣлывалась щипцами.

Кровля—Нѣкоторыя зданія эпохи Меровинговъ были крыты металлическими листами; особенной извѣстностью пользовалась кровля въ ц. св.-Мартина Турскаго и въ ц. Сенъ-Дени; въ ц. св.-Мартина Турскаго она была изъ олова.

Но металлическія покрытія, какъ слишкомъ цѣнныя, встрѣчались лишь въ видѣ исключенія; обыкновенно же романскія зданія крылись черепицей. Незначительный же уклонъ крышъ указываетъ, повидимому, на то, что черепицы были широкія, т.-е. того типа, который по традиціи сохранился отъ римлянъ.

Но въ Нормандіи и въ центральной Франціи встрѣчаются также крыши, слишкомъ крутыя для такого рода черепицы; именно, стропильныя фермы въ Виньори и щипцы въ ц. св.-Стефана въ Бовэ указываютъ на такія крыши, подъемъ которыхъ не только достигалъ, но и превышалъ уголъ въ 45°; крыши подобнаго уклона заставляютъ предполагать, что употреблялись или черепицы съ шипомъ или же аспидъ.

Плоская черепица въ формѣ рыбьей чешуи была извѣстна римлянамъ (томъ I, стр. 463), и этотъ античный способъ покрытія, вѣроятно, снова вошелъ въ употребленіе въ виду представляемыхъ имъ удобствъ для дождливыхъ странъ, такъ какъ здѣсь имѣются слѣды его примѣненія.

ЭЛЕМЕНТЫ УБРАНСТВА.

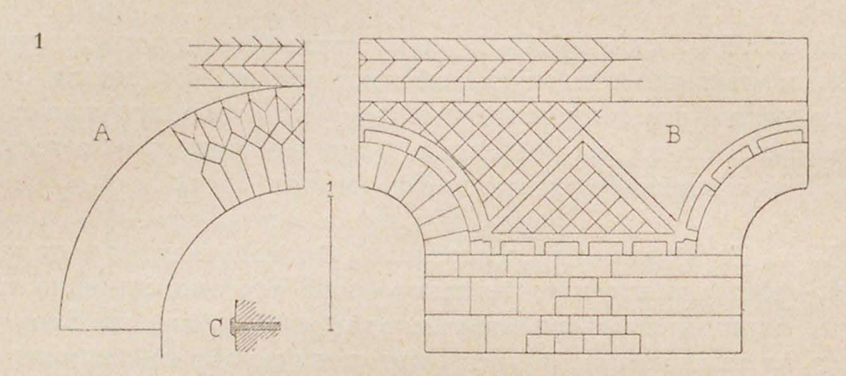
Разсмотрѣвъ существенные органы романскаго зданія въ отношеніи ихъ роли въ общей системѣ конструкціи, обратимся къ нимъ снова, но уже съ декоративной точки зрѣнія.

Здѣсь уже необходимо отказаться отъ пріема разсматривать убранство независимо, само по себѣ: за исключеніемъ ранней эпохи, средневѣковое искусство изгоняетъ всякія накладныя украшенія, его постоянное стремленіе—сдѣлать украшенія всегда яснымъ выразителемъ структуры; здѣсь чувствуется непрерывное усиліе достигнуть въ формахъ безусловной правды; и вотъ, именно утрируя эти формы, готическое искусство впослѣдствіи и вступаетъ на тотъ путь, который привелъ его къ упадку.

СТѢНА.

Прежде чѣмъ рѣшиться оставлять стѣны безъ всякихъ украшеній, удовольствоваться лишь тѣми изъ нихъ, которыя вытекаютъ непосредственно изъ самой кладки, романскіе архитектора еще долгое

время подражали рисункамъ облицовокъ, покрывавшихъ античныя стѣны. На рис. 1 приведено два примѣра, одинъ изъ которыхъ заимствованъ изъ древней церкви въ Дистре, другой изъ ц. сенъ-Женеру.



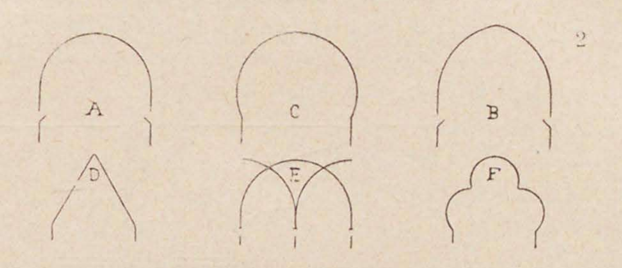
Плиточки облицовки обыкновенно окаймлены (разрѣзъ С) краснымъ валикомъ изъ раствора, смѣшаннаго съ толченой черепицей; иногда для большей красоты прибѣгаютъ къ фальшивымъ швамъ; облицовку дѣлаютъ изъ камней различнаго цвѣта и даже изъ кирпичей. Изобрѣтательность доходитъ до того, что на плоскости стѣнъ высѣкаютъ какъ бы плетеніе.

Въ XII в. этотъ традиціонный пріемъ украшенія зданій способомъ инкрустацій сохраняется лишь въ тѣхъ областяхъ, гдѣ имѣются подъ руками цвѣтные матеріалы. Первою его покидаетъ Бургундія, имѣющая въ своемъ распоряженіи только известняки: клюнійская школа не маскируетъ дѣйствительной кладки; наоборотъ, въ областяхъ Оверни съ вулканическими массивами продолжаютъ еще примѣняться эти облицовки, въ которыхъ смѣшиваютъ черныя лавы, бѣлые известняки и кирпичъ (ц—вь Нотръ-Дамъ-дю-Поръ, Пюи и др.). Въ школахъ Нормандіи и Рейна, вмѣсто инкрустированія, стѣны опоясываютъ аркатурами; а въ нормандской школѣ аркатуры пересѣкаются между собой (рис. 2), что является, можетъ-быть, заимствованіемъ изъ Сициліи.

АРКА И СВОДЪ СЪ ДЕКОРАТИВНОЙ ТОЧКИ ЗРѢНІЯ.

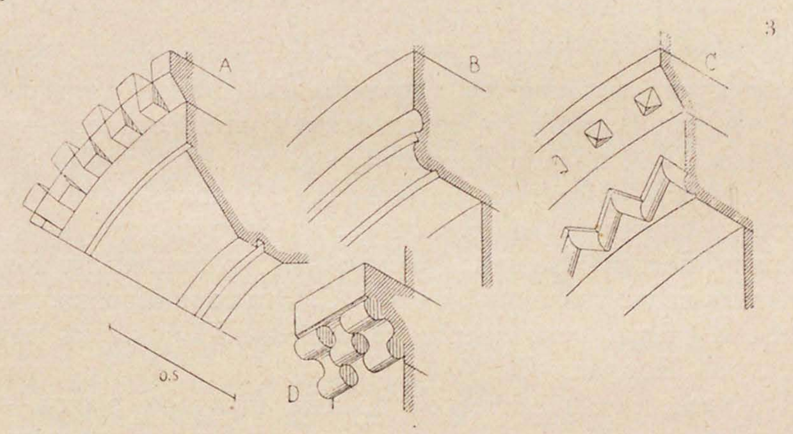
На стр. 131 были указаны послѣдовательныя формы романскаго свода: въ XI вѣкѣ пользуются исключительно полуциркульной формой; въ XII вѣкѣ—одновременно и полуциркульной и стрѣльчатой. Стрѣльчатыя арки въ романскую эпоху никогда не примѣнялись изъ одного предпочтенія къ самой формѣ, и, какъ мы уже видѣли (стр. 131 и 134), ею принуждены были воспользоваться въ крестовыхъ и возвышенныхъ коробчатыхъ сводахъ, а для оконъ и арка-

туръ, гдѣ можно было свободно слѣдовать вкусу, въ романскую архитектуру ломаная арка проникаетъ лишь въ то время, когда она уже завоевала господство въ готическомъ искусствѣ.



Какъ исключительныя формы арокъ отмѣтимъ (рис. 2): треугольную форму, въ видѣ фронтона, D, примѣняемую въ Пуату; подковную форму, C, которая находится въ Жерминьи; трехчастную форму, F, существующую въ Клермонѣ, въ Иссуарѣ; послѣднія двѣ формы особенно интересны, какъ свидѣтельство азіатскихъ вліяній.

Орнаменты. — Рис. 3 даетъ понятіе о декоративныхъ аксессуарахъ арокъ.



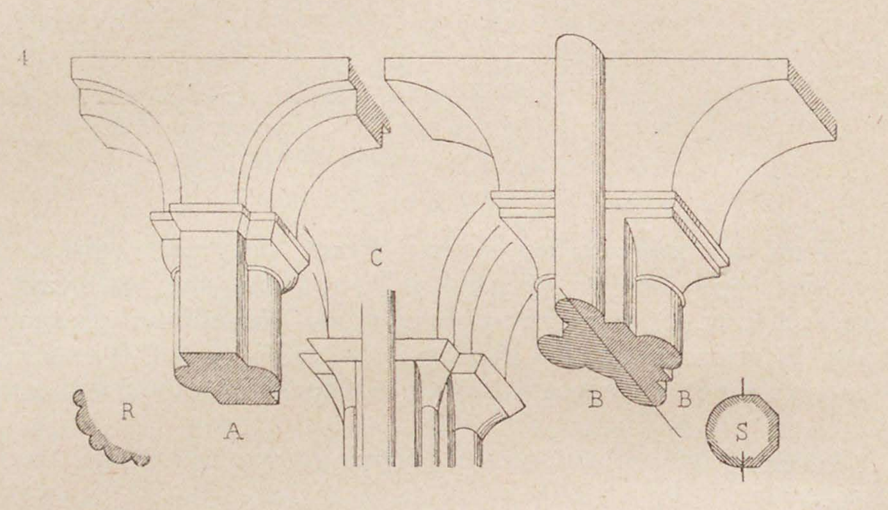
Вообще украшенія (мулюры или скульптурные мотивы) исполняются не въ самыхъ клиньяхъ, но въ особомъ архивольтѣ, обрисовывающемъ внѣшнюю линію арки.

Школы обѣихъ Шарантъ и Нормандіи являются почти единственными, гдѣ клинья арки обрабатываются скульптурой: первая декорируетъ ихъ завитками изъ листвы, вторая — геометрическими орнаментами, ломаными штабиками, пирамидками, бляхами.

АРКАДА.

На всемъ протяженіи среднихъ вѣковъ архитектура пользовалась аркадой, опирающейся на простой устой: въ Бовэ, въ ц. Бассъ-

Эйвръ находятся пильеры и цилиндрическіе и квадратные со срѣзанными ребрами (рис. 4, планъ S); въ сенъ-Реми, Реймсъ, пильеръ симулируетъ пучокъ колоннъ (планъ R); въ алтаряхъ (хоръ) почти всѣхъ церквей въ томъ пунктѣ, гдѣ закругленіе принуждаетъ сближать точки опоры, —аркады на отдѣльныхъ колоннахъ



Въ нефахъ, гдѣ устои могутъ быть массивнѣе, обыкновенно употребляются, начиная съ средины XI вѣка, пильеры двухъ типовъ—A или B: арка съ архивольтомъ или безъ него;—устои съ квадратнымъ или цилиндрическимъ ядромъ, въ который врѣзается колонна. Арка опирается на колонну, а архивольтъ, когда онъ имѣется, покоится на самомъ устоѣ, на его импостѣ; иногда же и архивольтъ поддерживается пристѣнными колонками, и композиція принимаетъ видъ, указанный на рис. C. Эта группировка, уже почти готическая, часто встрѣчается со времени XI вѣка въ романской архитектурѣ Нормандіи.

Что касается классической аркады античной эпохи — аркады съ чисто декоративными колоннами и пилястрами, то можно сказать, что это мотивъ, чуждый романскому искусству; его находятъ лишь въ Отэнѣ, въ трифоріумѣ собора, гдѣ онъ скопированъ съ Римскихъ воротъ, и въ Провансѣ, въ декоративныхъ аркатурахъ ц. сенъ-Поль-Труа-Шато, гдѣ онъ, очевидно, воспроизводитъ какую-либо античную модель.

КОЛОННА.

Колонна, если только это не античная колонна изъ какого-либо древняго памятника, не имѣетъ ни утоньшенія къ вершинѣ ни кривизны профиля античныхъ колоннъ: и въ романскую и въ готическую эпохи стволъ ея строго цилиндрической формы.

Античная архитектура классифицировала колонны на ордера съ точно установленными особенностями и съ пропорціями, особыми для каждаго изъ нихъ; французская средневѣковая архитектура болѣе уже не устанавливаетъ пропорцій колоннъ въ зависимости отъ ихъ діаметра, а вслѣдствіе того покидаетъ и эту классификацію. Единственный ордеръ, деталямъ котораго подражали, былъ коринѳскій, пользовавшійся предпочтеніемъ въ послѣднюю эпоху римскаго искусства; но достаточно сопоставить съ античными типами тѣ детали, которыя изображены на послѣдующихъ рисункахъ, чтобы признать, въ какой мѣрѣ подражаніе было свободнымъ: сохранялись лишь общія очертанія, — самое большее, лишь скульптурная тема.

Капитель. — Нами было отмѣчено (стр. 126) то вліяніе, которое должна была оказать на средневѣковое убранство кладка изъ вполнѣ обдѣланныхъ квадровъ; это же вліяніе обнаруживается и въ капители и въ базѣ романской архитектуры.

Коль скоро указанный пріемъ кладки былъ усвоенъ, то каждый декоративный органъ долженъ соотвѣтствовать опредѣленному числу рядовъ кладки. Такимъ образомъ капитель будетъ размѣромъ въ одинъ или же два ряда; промежуточные размѣры недопустимы: пропорціи капители уже не устанавливаются соотвѣтственно высотѣ увѣнчиваемой ею колонны.

Отсюда вытекаетъ первое различіе съ античной капителью. Другое же заключается въ формѣ абаки (рис. 5 и 7).

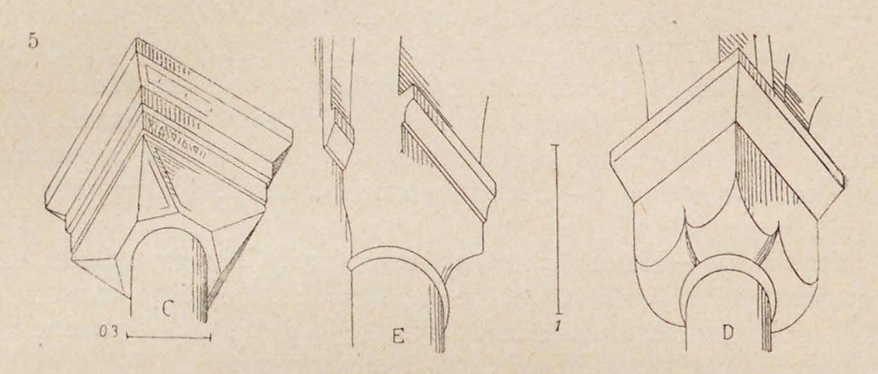
Эта абака играетъ двоякую роль: на нее опирается арка, а во время конструкціи она поддерживаетъ кружала.

Въ византійскую эпоху строители, кажется, принимали во вниманіе исключительно первое назначеніе абаки—служить опорой для арки: ихъ абаки не выступали изъ плоскости аркады (стр. 24, рис. 1 и 2), и только въ романскую эпоху возникаетъ мысль воспользоваться ими для поддержанія кружалъ; этимъ объясняется, почему абаки выступаютъ изъ плоскости аркадъ; часто даже (рис. 5, E) выступъ дѣлается лишь съ той стороны, гдѣ на него должны опереться кружальныя фермы.

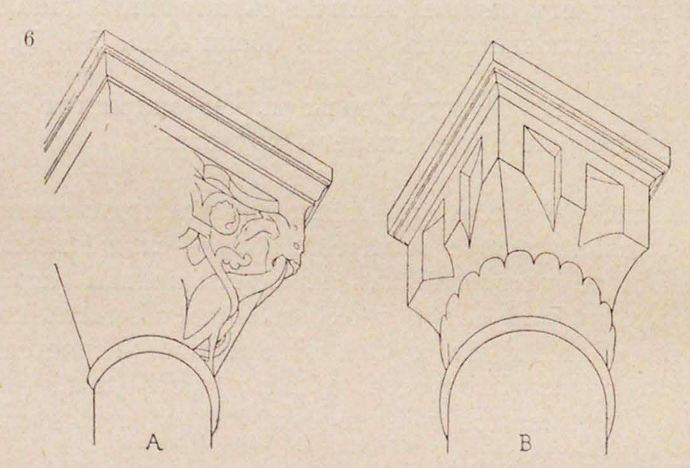
Обыкновенно абака въ толщину отвѣчаетъ одному ряду кладки, и всегда, слѣдуя тому же принципу, высота ея регулируется въ зависимости отъ толщины даннаго ряда кладки, но не отъ условной системы пропорцій.

Примѣры на рис. 5 и 7 выражаютъ въ ихъ послѣдовательности характерныя черты романской капители.

Капитель C относится къ архаическому періоду, т. е. представляетъ типъ капители періода Меровинговъ и того времени, которое предшествуетъ движенію, обнаружившемуся въ XI вѣкѣ; другіе же примѣры заимствованы изъ архитектуры конца XI и начала XII вѣковъ.



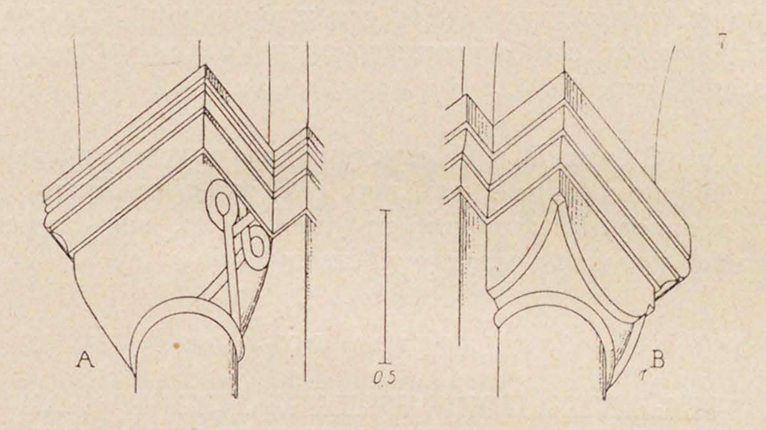
Въ капители В (рис. 6) видно подражаніе римскому коринѳскому ордеру; капители D (рис. 5) и В (рис. 7), формы которыхъ получаются отъ пересѣченія куба и шара, особенно часто употребляются въ рейнскихъ провинціяхъ и, повидимому, относятся къ традиціямъ византійской школы Аахена; архитектурныя школы Клюни и Оверни довольствуются корзиной такой формы, которая приближается къ опрокинутому конусу.



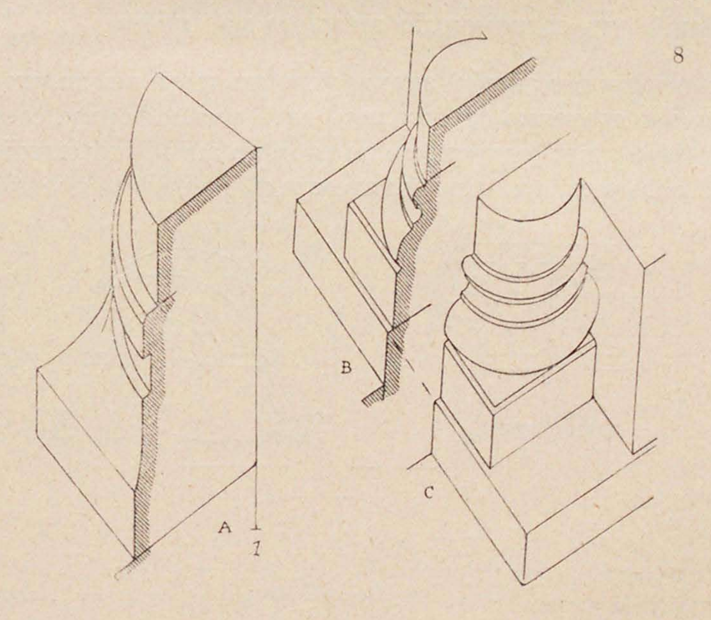
Капители C (рис. 5) и В (рис. 6) заимствованы: одна изъ крипты, а другая изъ хора въ ц. с.-Бенуа-сюръ-Луаръ; D (рис. 5)—изъ Мармутіе; E — изъ Турню; A (рис. 6)—изъ Деольса; примѣры на рис. 7 заимствованы изъ церквей провинціи Шампань.

Для убранства корзины романскіе скульпторы лишь очень рѣдко прибѣгаютъ къ окружающей ихъ природѣ: они вдохновляются не листвой живыхъ растеній, но копируютъ аканѳъ античныхъ капи-

телей, или же они воспроизводятъ завитки и фантастическихъ животныхъ сассанидскаго ювелирнаго искусства, или же, наконецъ, византійскія и армянскія плетенья тесьмы — мотивы, доставлявшіеся венеціанской и генуэзской торговлей; эта условная листва, эти переплетенія, эти чудовища, о которыхъ даютъ представленіе рисунки 6 и 7, особенно часто встрѣчаются въ клюнійской школѣ.



База. — Въ античной архитектурѣ, гдѣ колонна не обременялась тяжестью свода, база играла почти исключительно декоративную роль. Въ иныхъ условіяхъ находится романская база. Помѣщающаяся между основаніемъ зданія и стволомъ колонны, романская



база имѣетъ назначеніемъ распредѣлять на широкую площадь передаваемое ею давленіе; она покоится на кубическомъ цоколѣ и устанавливаетъ переходъ отъ этого кубическаго блока къ цилиндрическому стволу, какъ, въ свою очередь, капитель служитъ переходомъ

отъ ствола къ архивольту. Отсюда вытекаетъ возможность дать базѣ форму опрокинутой капители, что было бы вполнѣ раціонально; и, дѣйствительно, вначалѣ она имѣетъ эту форму: переверните капитель С на рис. 5, и получится база эпохи Меровинговъ.

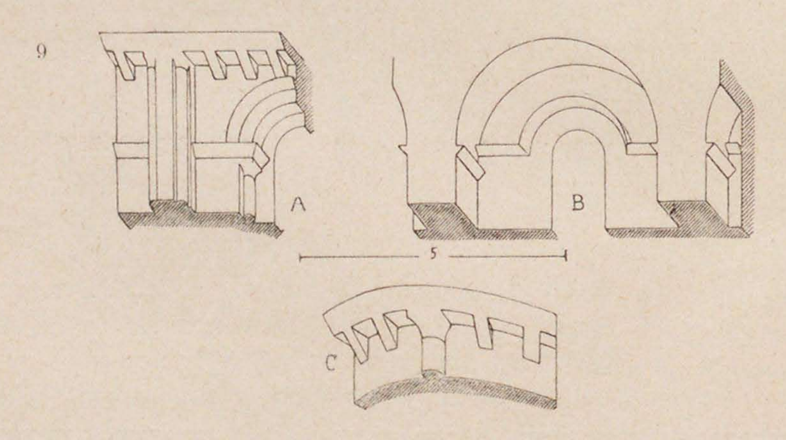
Мало-по-малу къ XI вѣку возврашаются къ античной базѣ и охотно прибѣгаютъ къ той очень полезной подмогѣ въ формѣ грифа, существованіе которой было отмѣчено уже со времени дворца въ Спалато (томъ I, стр. 474).

На рис. 8 базы В и С относятся къ римской традиціи; профиль А, заимствованный изъ цер. с.-Бенуа-сюръ-Луаръ, является яснымъ и простымъ выраженіемъ роли базы, какъ перехода отъ квадратнаго цоколя къ круглому стволу.

КОНТРФОРСЪ.

Римляне, а послѣ нихъ и византійцы, стремились помѣщать массивы, служащіе для укрѣпленія сводовъ, внутри зданія (стр. 14); контрфорсы же въ видѣ эперновъ у римлянъ примѣнялись лишь въ опорныхъ стѣнахъ; идея перенести къ внѣшности зданія массы назначенныя для укрѣпленія сводовъ, развивается въ романскую эпоху и она, видимо, была вызвана желаніемъ освободить внутренность зданій отъ загромождающихъ ее массивовъ.

Строители романской эпохи, усвоивъ идею внѣшнихъ контрфорсовъ, лишь постепенно отважились дать имъ и форму, соотвѣтствующую ихъ функціи: единственная комбинація укрѣпленія сводовъ, которая получила въ ихъ архитектурѣ вполнѣ ясное выраженіе,—



это та, которая нами была указана въ школѣ Оверни и которая состоитъ въ примѣненіи эпероновъ, связанныхъ аркатурами. Рисунокъ 9, В, показываетъ тотъ декоративный мотивъ, который выте-

каетъ изъ указанной остроумной комбинаціи въ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ.

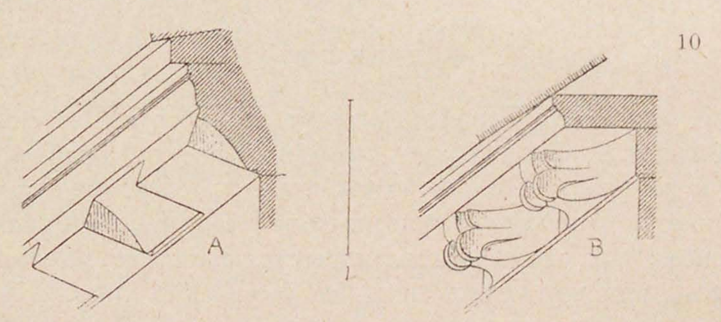
Вообще же контрфорсы имѣютъ плоскую форму (А), или даже ихъ назначеніе скрывается подъ формою пристѣнныхъ колоннъ (С). Лишь въ XII вѣкѣ, уже въ готической школѣ, строители рѣшительно останавливаются на такой обработкѣ, въ которой ясно выражается ихъ функція, — замѣняютъ вертикальный профиль болѣе раціональнымъ, съ значительнымъ уширеніемъ къ основанію и въ видѣ уступовъ съ постепенно уменьшающимся къ вершинѣ рельефомъ.

Этимъ заканчивается рядъ органовъ, образующихъ существенныя части зданія; изслѣдуемъ теперь такіе аксессуары, какъ карнизы и пролеты.

КАРНИЗЫ, ГРЕБНИ И ПРОЧ.

Когда въ романскихъ зданіяхъ стѣны, замыкающія нефъ, образуютъ щипецъ, то онѣ увѣнчаваются фронтономъ, срѣзаннымъ по наклону крыши; самая же крыша, когда она ложится на смазку свода, украшается по линіи конька каменнымъ, съ отверстіями гребешкомъ, вырисовывающимся на фонѣ неба. По продольнымъ сторонамъ зданія стѣны увѣнчаваются карнизомъ.

Въ античныхъ архитектурахъ мотивъ стѣнного карниза заимствуется изъ ордеровъ; онъ служилъ для отвода воды и обыкновенно увѣнчавался жолобомъ. Романская архитектура безусловно порываетъ съ этимъ традиціоннымъ пріемомъ, и детали на рис. 10 указываютъ, какъ понимали романскіе строители роль карниза, какія ему назначались функціи.



Для нихъ карнизъ уже не является болѣе средствомъ оградить стѣны: для нихъ—это поясъ, который свисаетъ, чтобы отнести возможно далѣе отъ плоскости стѣны карнизный спускъ, но онъ уже болѣе не служитъ для отвода воды: кровля, если она лежитъ на рѣшетинахъ, выступаетъ въ видѣ навѣса (В); если же она покоится на смазкѣ по каменной кладкѣ (варіантъ А), то свисаетъ послѣдній рядъ черепицъ, который и не допускаетъ затеканія воды.

Такимъ образомъ карнизъ ограничивается одной выносной плитой, а чтобы достигнуть бо́льшаго относа, ее срѣзаютъ подъ угломъ, при чемъ иногда обдѣлываютъ модильонами (В), или же карнизъ дѣлаютъ изъ ряда консолей, несущихъ вѣнчающую тонкую плиту, при чемъ модильоны обрабатываютъ скульптурой, а плиту профилируютъ.

Мотивъ карниза А (цер. св.-Трофима въ Арлѣ) заимствованъ изъ провансальской школы; въ немъ обращаетъ вниманіе тонкая обработка профилей, внушенная прекрасной античной архитектурой Прованса: на торцовыя, слегка запрокинутыя плоскости модильоновъ падаетъ вся сила свѣта, и онѣ рѣзко выступаютъ. Карнизъ В (Везелей)—изъ бургундской школы; онъ отличается бо́льшею рѣзкостью эффекта и энергичностью скульптуры.

И только въ архитектурной школѣ Пуату встрѣчаются такіе примѣры, гдѣ стѣны увѣнчаваются жолобами и гаргулями (ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье и алтарныя части, хоръ, въ ц. Шовиньи и сенъ-Савэна), а карнизъ въ этомъ случаѣ или совсѣмъ выкидывается, или же имѣетъ незамѣтный выступъ. Такой исключительный пріемъ мотивируется, повидимому, соображеніями обороны: какъ видно на разрѣзѣ ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье, который будетъ приведенъ далѣе (стр. 179), ребро жолоба поднято на такую высоту, которая не находитъ объясненія ни въ его роли,—служить для собиранія воды, ни въ декоративныхъ цѣляхъ; это ребро представляетъ брустверъ, служащій въ случаѣ нападенія для прикрытія защитниковъ. Карнизъ, увѣнчанный жолобомъ, появится вновь лишь въ готическую эпоху.

ДВЕРИ.

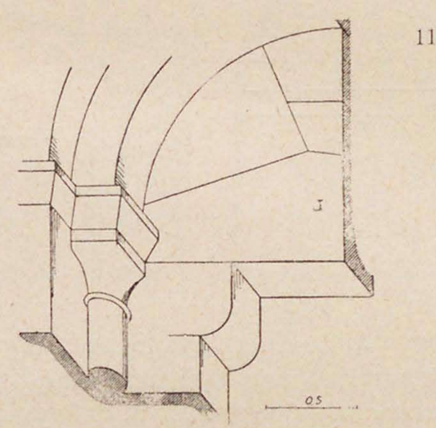
Общій видъ.—На Западѣ, даже въ зданіяхъ клюнійской школы, гдѣ стрѣльчатая форма уже примѣняется къ сводамъ, пролеты оконные и дверные никогда не имѣютъ стрѣльчатой формы. Чтобы найти пролеты иной, неполуциркульной формы, необходимо обратиться или къ той эпохѣ, когда готическая архитектура вполнѣ сформировалась, или же искать ихъ въ романской школѣ Палестины; во Франціи же однимъ изъ древнѣйшихъ зданій со стрѣльчатыми пролетами является ц. во Віё-Партеней, а она современна готическимъ зданіямъ; только въ Палестинѣ безраздѣльно господствуетъ стрѣльчатая форма.

Такъ какъ самая дверь значительно тоньше стѣны, въ которой она продѣлана, то ее переносятъ къ внутренней плоскости стѣны, лицевая часть которой поддерживается на разгрузныхъ аркахъ.

Монолиты и дверныя арки.—Простое устройство затвора въ дверныхъ полотнахъ возможно лишь въ томъ случаѣ, когда пролетъ прямоугольной формы, почему романскія двери ниже арки и перекрываются каменной балкой.

Эта балка дѣлается изъ одного монолита, и, слѣдуя безошибочному пониманію формъ въ брусьяхъ равнаго сопротивленія, романскіе строители выбираютъ для этой цѣли камень болѣе толстый въ срединѣ, чѣмъ по его концамъ.

Среди многочисленныхъ зданій, гдѣ наблюдается эта особенность, можно указать ц. Нотръ-Дамъ-дю Поръ, капеллу сенъ-Клэръ въ Пюи и др.



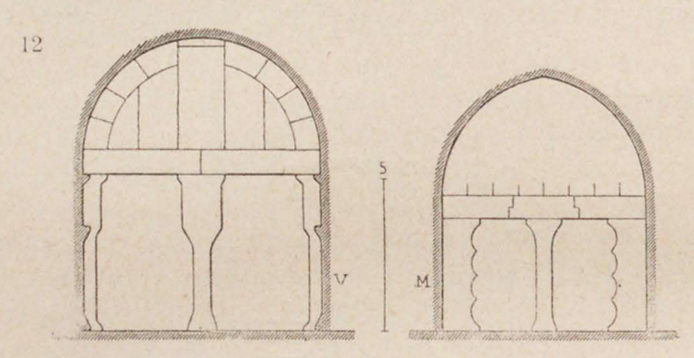
Примѣръ на рис. 11 изъ шампенуазской школы представляетъ даже такой брусъ, въ которомъ предпочли сохранить его диссимметрію, лишь бы, придавая правильную форму, въ то же время и не ослабить его. Консоли служатъ для поддержанія этого каменнаго бруса и для уменьшенія пролета между его точками опоры. Благодаря разгрузной арочной системѣ, на него ложится лишь тяжесть одного тимпана, да и тотъ стараются дѣлать изъ тонкихъ плитъ; когда же стѣна значительной толщины, то пролетъ расширяется къ наружной плоскости стѣны и перекрывается нѣсколькими арками, охватывающими одна другую и опирающимися на колонки (св.-Трофимъ, сенъ-Жилль, Везелей, Отэнъ и др.).

Въ томъ случаѣ, когда дверь двойная, то оба дверныхъ бруса перекрываются общей аркой. Рис. 12, V, показываетъ въ геометрали (фасадѣ) и въ разрѣзѣ конструкцію прекраснаго порша въ Везелей и позволяетъ судить о тѣхъ пріемахъ, помощью которыхъ уменьшается пролетъ балокъ, а также о клинчатой кладкѣ тимпана, чѣмъ уменьшается его тяжесть; рис. М показываетъ однородную съ предыдущей систему разрѣзки камней въ дверяхъ въ Муассакѣ.

Иногда перекрытіе дверей дѣлается въ видѣ плоской перемычки, но тогда, чтобы избѣжать скольженія клиньевъ, швамъ даютъ зуб-

чатую форму, что напоминаетъ арабскія конструкціи въ Каирѣ (стр. 97).

Съ декоративной точки зрѣнія тимпанъ представляетъ вполнѣ подходящее поле для барельефныхъ сценъ, обрамленіемъ которыхъ служитъ арка; клинья арокъ покрываютъ орнаментомъ изъ повторяющихся мотивовъ, а въ откосахъ дверей между колонками иногда возвышаются статуи (двери въ сенъ-Жилль, въ ц. св.-Трофима, въ Партеней, Отэнѣ, въ ц. св.-Креста въ Бордо и пр.).



Дверныя полотнища. — Конструкція дверей ограничивается поперечными обвязками и раскосами съ филенками изъ досокъ, забранныхъ въ пазъ. Когда позволяютъ средства, то, слѣдуя античному пріему, сохранившемуся въ византійскомъ искусствѣ, дверныя полотнища украшаютъ обшивкой изъ бронзы (Аахенъ, Монреаль и др.).

Въ Пюи, въ поршѣ, взамѣнъ этого цѣннаго украшенія, всѣ деревянныя части покрыты скульптурой слабаго рельефа, которая рисункомъ напоминаетъ восточные ковры. Существуютъ и такія двери, на которыя наложены петли изъ кованаго желѣза, служащія одновременно и для украшенія и для поддержки полотенецъ (Пюи, Эбрейль).

РОМАНСКІЯ ОКНА, ТРИФОРІУМЪ.

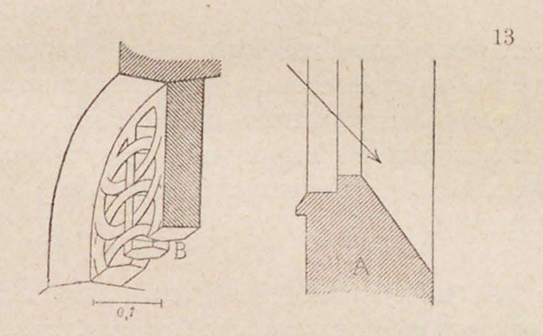
Первоначально романскія окна совсѣмъ не имѣли переплетовъ со стеклами и, самое большее, если они были снабжены ставнями съ отверстіями.

Устройство и положеніе оконъ подчинялось тому обстоятельству, что они были незастеклены: чтобы холодъ не проникалъ внутрь зданія, необходимо было уменьшить оконные пролеты, а чтобы сдѣлать воздушные токи безвредными, необходимо было возможно выше помѣщать подоконники.

Малые размѣры оконъ и ихъ положеніе—высоко отъ земли—были въ то же время гарантіями безопасности. Однако, слѣдуетъ указать,

что въ древнѣйшихъ зданіяхъ оконныя отверстія наиболѣе широки и всего ближе помѣщаются къ землѣ (сенъ-Женеру, Бассъ-Эйвръ въ Бовэ): можетъ быть, въ раннюю эпоху не столь живо чувствовалась опасность, или же уваженіе къ храму было тогда достаточной защитой?

Рис. 13 даетъ разрѣзъ одного окна. Такъ какъ окна не предназначались для створныхъ переплетовъ, то и не было нужды перекрывать ихъ монолитами,—почему ихъ и дѣлаютъ полуциркульными, а откосы украшаютъ иногда колонками.



Стрѣльчатыя окна, какъ сказано было ранѣе, являются уже позднѣйшимъ исключеніемъ; рейнская школа пользуется трехчастной, а школа Пуату—фронтонной формой (стр. 145, рис. 2).

Оконные пролеты внутрь расширяются, т.-е. обдѣлываются откосами, чѣмъ усиливается освѣщеніе; а подоконникъ, иногда горизонтальный, обыкновенно (рис. 13) имѣетъ профиль въ видѣ А, которымъ облегчается доступъ свѣта и устраняется затеканіе воды.

Деталь В представляетъ одинъ примѣръ тѣхъ каменныхъ съ отверстіями плитъ, которыми заполнялись просвѣты. Безъ сомнѣнія, пользовались также и деревянными сквозными ставнями, традиція которыхъ сохранилась въ тѣхъ рѣшеткахъ, которыми заграждаются балконы восточныхъ жилищъ.

Стекло впервые начинаетъ примѣняться, кажется, въ клюнійской школѣ, но его широкое распространеніе и особенно окраска въ цвѣта принадлежатъ лишь готической эпохѣ.

Помимо оконъ, чрезъ которыя свѣтъ извнѣ проникаетъ въ нефы, романскія церкви имѣютъ пролеты, пропускающіе свѣтъ изъ главнаго нефа подъ крышу боковыхъ галлерей, и эти пролеты „трифоріума“ трактуются совершенно такъ же, какъ и окна.

ЛѢСТНИЦЫ.

Лѣстницы почти всегда винтовыя, особенной же извѣстностью пользуется „сенъ-Жилльскій винтъ“.

Лѣстничная клѣтка, въ формѣ башенки съ конической крышей, составляетъ одинъ изъ элементовъ убранства, и, напримѣръ, фасадъ ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье представляетъ замѣчательный примѣръ этого декоративнаго пріема.

ОТКРЫТЫЯ СТРОПИЛА.

Первыя христіанскія базилики, т.-е. римскіе памятники этого рода, были покрыты плафонами, обдѣланными въ видѣ кессоновъ; но эта роскошь рѣдко встрѣчается въ романскую эпоху, и стропила оставляютъ открытыми; въ Виньори брусья имѣли срѣзанныя кромки (обдѣланы фаской) и удерживали квадратную форму лишь въ мѣстахъ соединеній.

На стр. 141 былъ приведенъ цѣлый рядъ деталей сицилійскихъ стропилъ, какъ примѣры устройства фермъ, съ помощью которыхъ можно возстановить и романскія крыши. Концы брусьевъ обдѣланы профилями, а украшенія въ видѣ звѣздъ, равно какъ и форма брусковъ, получаются при помощи одной пилы нѣсколькими надрѣзами; едва ли возможно достигнуть большаго при помощи столь элементарныхъ средствъ, а блестящей раскраской этого простого убранства достигается такая эффекность, которая почти не уступаетъ и прекраснѣйшимъ сводчатымъ конструкціямъ.

ХАРАКТЕРНЫЯ ЧЕРТЫ МОДЕНАТУРЫ.—ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА И ПОЛИХРОМІЯ.

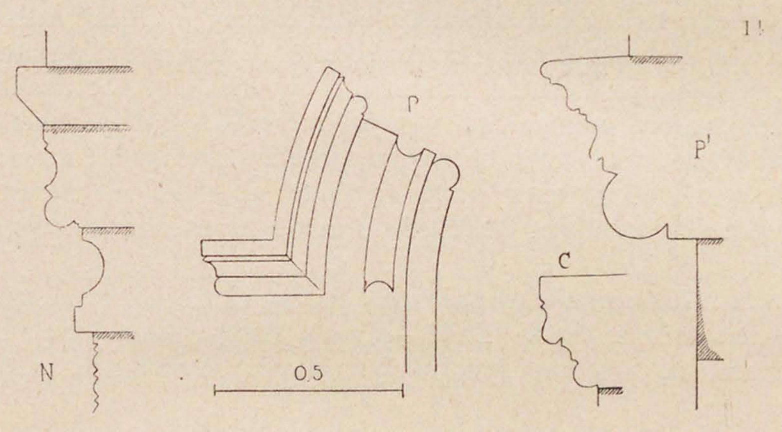
Моденатура.—Тогда какъ римляне часто прибѣгали къ орнаментамъ изъ стюка, въ романской архитектурѣ они встрѣчаются лишь крайне рѣдко (церковь въ Жерминьи); вообще же мулюры вытесываются въ самомъ камнѣ.

Изслѣдованіе романскихъ карнизовъ уже дало намъ случай (стр. 151) коснуться нѣкоторыхъ изъ этихъ мулюровъ; сравнивая ихъ, находимъ, что они глубоко различаются по характеру отъ одной школы къ другой:

Византійскія школы, т.-е. школы Перигора и Рейна, имѣютъ лишь моденатуру византійскаго искусства—сухую и бѣдную; въ Оверни моденатура находится въ зачаточномъ состояніи; въ Пуату

и въ обѣихъ Шарантахъ она имѣетъ обыкновенно тяжелыя, жирныя формы, въ которыхъ преобладаютъ большіе валы и срѣзанные плинты.

Наоборотъ, въ Провансѣ. и Бургундіи искусство профилированія достигаетъ поразительнаго развитія. Въ Бургундіи встрѣчаются мощные профиля римскихъ воротъ Отэна и Лангра; въ Провансѣ—тонкіе, почти греческіе мулюры римскаго Прованса Но въ этихъ обѣихъ областяхъ, а также въ Нормандіи замѣчается постороннее вліяніе, именно – сирійское. Наблюденія Віолле-ле-Дюка и Вогюе указали на существованіе профилей, которые чрезвычайно близко—настолько, что можно впасть въ заблужденіе—походятъ на профиля Сиріи, съ которой благодаря пилигримамъ установились непрерывныя сношенія.



На стр. 27, рис. J и H, даютъ образцы сирійскихъ профилей; здѣсь же, на рис. 14, сопоставлены профиля, заимствованные изъ клюнійской школы (C), изъ провансальской (P, P′) и нормандской (N): всѣ они проникнуты безусловно однимъ и тѣмъ же духомъ. Профиль C—изъ Везелей; P—изъ Монмажура; P′—изъ ц. сенъ-Руфъ, близъ Авиньона; N—изъ ц. св.-Николая въ Канѣ.

Декоративная скульптура.— Если обратиться къ изслѣдованію декоративной скульптуры, которой обработаны архитектурныя части, то различіе между школами выступаетъ еще яснѣе. Мы уже приводили сравненіе обычнаго скульптурнаго орнамента съ вышитыми тканями Востока, а школы, гдѣ это убранство достигаетъ наибольшаго блеска, относятся къ числу тѣхъ, которыя обладаютъ бо́льшимъ выборомъ моделей:

Произведенія Константинополя, ковры и издѣлія изъ слоновой кости, венеціанской торговлей доставлялись въ Провансъ и чрезъ Перигоръ въ Пуату и въ Шаранты: убранство провансальской школы вытекаетъ и изъ этихъ, доставленныхъ торговлей, моделей

и изъ античныхъ моделей, вліяніе которыхъ здѣсь дѣйствуетъ неотразимо; въ Пуату и Сентонжѣ, гдѣ античное искусство преобладаетъ уже не въ такой мѣрѣ, обращаются исключительно къ азіатскимъ типамъ. Еще рѣже какія-либо модели достигаютъ Нормандіи, и дѣйствительно здѣсь убранство всего менѣе заимствуетъ изъ нихъ: нормандскій орнаментъ представляетъ смѣшеніе этихъ восточныхъ формъ и геометрическихъ орнаментовъ.

До Нормандіи достигаютъ, такъ сказать, послѣднія отложенія изъ византійскаго потока, но она была первой, воспринявшей отъ норманновъ тѣ персидскія вліянія, которыя были отмѣчены нами въ глубинѣ Скандинавіи (стр. 75). Норманскіе пираты, правда, не были носителями, поборниками искусства, но они вмѣстѣ съ собой приносили предметы, доставлявшіеся по Днѣстру и Вислѣ изъ сассанидскихъ и армянскихъ предѣловъ; они обладали и драгоцѣнностями азіатскаго происхожденія, и тканями, и оружіемъ, и достаточно было крушенія одного норманскаго корабля, чтобы снаряженіе, утварь ея экипажа доставили всѣ элементы сассанидскаго убранства; этимъ-то и объясняется, почему столь глубоко проникнуты персидскимъ характеромъ нѣкоторыя скульптурныя произведенія на побережьяхъ океана.

На стр. 76 были воспроизведены сассанидскіе монстры, заимствованные изъ тимпановъ въ Байё, — все въ этихъ тимпанахъ азіатское, даже плетенья, которыя служатъ фономъ скульптурнымъ мотивамъ.

И вообще романскіе архитектора довольствуются копированіемъ: въ Провансѣ они копируютъ римскій орнаментъ, а въ Пуату и Шарантахъ—византійскій; огромное значеніе клюнійской школы и состоитъ въ томъ, что она не отдалась вполнѣ ни одному изъ испытанныхъ ею вліяній, но сдѣлала первыя усилія выйти изъ условности, черпая нѣкоторые мотивы изъ самой природы. Здѣсь лежитъ ея превосходство, и этимъ-то путемъ она подготовила обновленіе декоративнаго искусства, которое должно завершиться въ готическую эпоху: нѣкоторыя капители въ Соліе или въ Везелей позволяютъ предугадывать искусство XIII вѣка.

Тогда какъ христіанскій Востокъ, гдѣ господствовали иконоборческіе предразсудки, не допускалъ въ скульптурѣ человѣческихъ изображеній, романское искусство отводило широкое поле статуарному искусству: тимпаны въ Везелей, въ Отэнѣ, Муассакѣ,— капители клуатровъ въ Муассакѣ и въ ц. св.-Трофима,—капители нефовъ въ Соліе и въ ц. сенъ-Сернэна въ Тулузѣ являются тѣми произведеніями, гдѣ барельефныя изображенія человѣка играютъ главную роль. Общей композиціей они напоминаютъ сцены античныхъ саркофаговъ, а движенія и драпировки очевидно заимствованы изъ

византійскихъ миніатюръ. Школа Тулузы характеризуется нѣкоторой рѣзкостью; провансальская школа—вялостью; клюнійская школа и въ этомъ случаѣ выдѣляется особенной строгостью формъ.

Полихромія. — Романская архитектура, какъ всѣ восточныя архитектуры, дополнялась цвѣтнымъ убранствомъ: фасады зданій въ Оверни оживлялись облицовкой изъ лавы (стр. 144), романскія стропила, подобно сицилійскимъ, вѣроятно, украшались живописью.

Наиболѣе любопытными памятниками романской полихроміи являются баптистерій въ Пуатье и ц. сенъ-Савэна, и оба свидѣтельствуютъ о самыхъ непосредственныхъ византійскихъ вліяніяхъ. Живопись исполнена по штукатуркѣ и представляетъ такую фреску, гдѣ на однообразномъ фонѣ выступаютъ фигуры, окрашенныя безъ показанія рельефа и обрисованныя твердой рукой. Вся гармонія покоится, помимо бѣлыхъ и черныхъ тоновъ, на сочетаніи лишь четырехъ колеровъ: голубого, зеленаго, желтой и красной охры. Фона здѣсь желтоватые, тогда какъ на Аѳонѣ голубые, но, за этимъ исключеніемъ, въ обѣихъ школахъ одинъ и тотъ же стиль.

Вообще внутренность романскихъ зданій, повидимому, задумана въ виду живописнаго убранства; лишь однимъ этимъ можно объяснить поразительный иногда контрастъ между простотой внутреннихъ украшеній и изобиліемъ скульптуры, покрывающей фасады: внутреннія плоскости стѣнъ предназначались для росписи.

ПРОПОРЦІИ И МАСШТАБЪ; ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ЭФФЕКТЫ.

Имѣли ли архитектора романской эпохи для регулированія пропорцій ихъ зданій вполнѣ установленные методы и какіе именно?

Рѣшеніе этого вопроса представляется здѣсь болѣе затруднительнымъ, чѣмъ по отношенію античнаго искусства:

У грековъ исполненіе было, такъ сказать, безупречнымъ, и по развалинамъ еще можно возстановить почти всегда безошибочно размѣры проекта; здѣсь же исполненіе зачастую слишкомъ небрежно, что не позволяетъ довѣряться такому же переложенію.

Греческія зданія были сложены безъ раствора; въ средневѣковыхъ же зданіяхъ нельзя не принимать во вниманіе толщины раствора, а между тѣмъ она не поддается опредѣленію.

Другое, усложняющее обстоятельство вытекаетъ изъ самаго принципа постройки—обтески камней до уложенія на мѣсто: касается ли дѣло базы, капители или карниза, каждая часть убранства занимаетъ одинъ рядъ кладки, и, чтобы не нести потери въ матеріалѣ,

приходится съ каждымъ рядомъ мѣнять профиль, служащій основнымъ типомъ.

Допустимъ простѣйшее построеніе, но послѣ двойного видоизмѣненія, являющагося результатомъ толщины раствора и колеблющейся высоты рядовъ, мы найдемъ, что высоты выражаются сложными числами, изъ которыхъ первоначальный проектъ можно извлечь лишь въ неопредѣленныхъ и неясныхъ чертахъ. У грековъ модульный законъ усложнялся лишь метрическими коррективами (т. I, стр. 335); здѣсь же вмѣшиваются двѣ новыя причины искаженія — толщина раствора и исправленіе кладки.

Къ счастью, этого рода вліянія отражаются лишь на размѣрахъ высоты зданія, если же обратиться къ размѣрамъ его въ планѣ, какъ, напр., ширина нефа, разстановленіе пильеровъ, поперечное сѣченіе главныхъ органовъ, то причины, вызывавшія колебанія или ошибки, уже устраняются:

Но всѣ эти размѣры выражаются цѣлыми числами въ футахъ или дюймахъ, и въ основѣ общей единицы мѣры лежитъ не что-иное, какъ идея пропорцій, регулируемыхъ нѣкоторымъ модулемъ.

Для подтвержденія этого положенія, какъ на достовѣрный примѣръ, можно указать на размѣры плана въ церкви сенъ-Галленскаго монастыря: длина = 200 футамъ; общая ширина = 80 футамъ; ширина боковыхъ нефовъ = 20 фут. Въ данномъ случаѣ и самыя числа и отношенія между ними представляются столь простыми, что большаго нельзя и желать.

Устанавливая размѣры въ зависимости отъ метрической единицы, средневѣковая архитектура лишь продолжаетъ слѣдовать тому методу, который восходитъ къ глубочайшей древности.

Но самыя приложенія его носятъ уже совершенно новый характеръ:

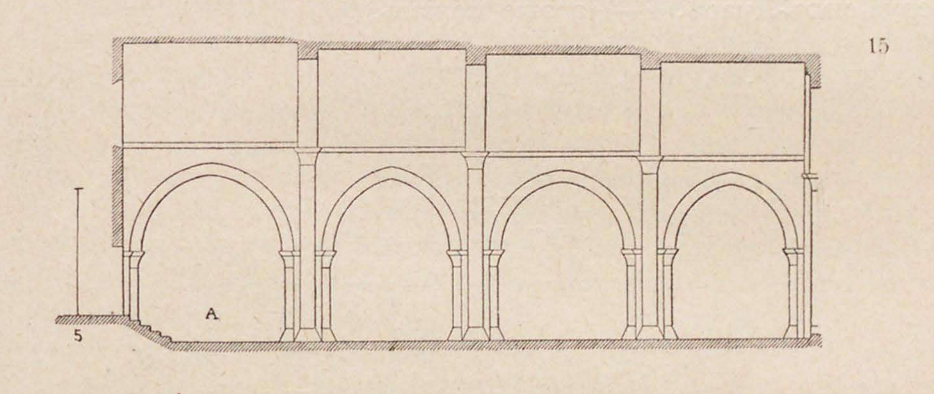
Классическое искусство признавало лишь отвлеченную гармонію, основанную полностью на соотношеніяхъ; и только въ средніе вѣка, согласно замѣчанія, сдѣланнаго Lassus, создается искусство выражать и размѣры, т.-е. создается принципъ „масштабности".

Взгляните на изображеніе какого-либо греческаго храма.—ничто не указываетъ на размѣры зданія, ничто въ его структурѣ не даетъ возможности заключить, что зданіе того, а не иного масштаба: если взять храмъ наполовину меньшихъ размѣровъ, то и детали карниза, и фризъ, и архитравъ уменьшаются наполовину же; то же наблюдается въ капителяхъ, въ базахъ, въ отверстіяхъ и въ уступахъ основанія: ни конструкція ни назначеніе различныхъ органовъ не выражаютъ дѣйствительныхъ размѣровъ; величина зданія остается для зрителя неопредѣленной,—имъ схватываются однѣ пропорціи.

Иною представляется средневѣковая архитектура. Высота рядовъ кладки, которой подчиняется все убранство, повсюду служитъ какъ бы метрическимъ эталономъ, единицей мѣры. Толщина какого-либо пояска—въ то же время и высота кладки; капитель отмѣчаетъ всегда высоту одного или же двухъ, ясно раздѣленныхъ рядовъ кладки. Повсюду или кладка или же убранство служитъ какъ бы реперомъ, который напоминаетъ о дѣйствительныхъ размѣрахъ произведенія, повсюду въ зданіи читается его „масштабъ".

Античное искусство имѣло въ виду установить исключительно нѣкоторыя отношенія между размѣрами; средневѣковое же искусство, не покидая простыхъ отношеній—основы гармоніи, въ то же время даетъ возможность судить о самыхъ размѣрахъ; здѣсь лежитъ, быть можетъ, въ такой же мѣрѣ, какъ и въ матеріальныхъ условіяхъ, глубокое различіе между обѣими архитектурами.

Но романскіе строители не довольствуются тѣмъ, что помощью остроумныхъ пріемовъ отмѣчаютъ дѣйствительные размѣры, но стремятся усилить производимое ими впечатлѣніе.



Въ ц. св.-Трофима арки нефа постепенно суживаются по мѣрѣ удаленія въ глубь церкви.

Въ Сиврэй (рис. 15) дѣленія нефа не только суживаются, но и понижаются.

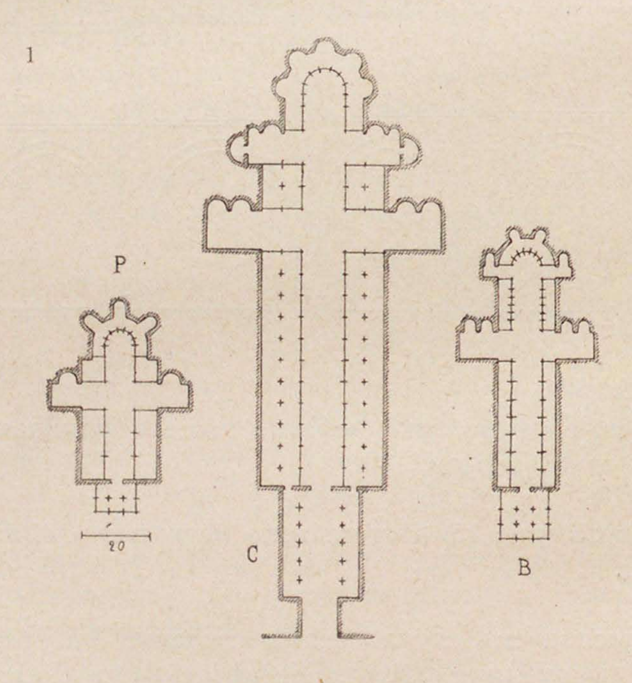
И въ послѣднемъ случаѣ нельзя сослаться на погрѣшности въ исполненіи: постепенное уменьшеніе высоты выражается послѣдовательными перерывами карниза. Такое же уменьшеніе наблюдается въ Пэйернъ и въ др. Этихъ иллюзій добивались намѣренно, но для даннаго случая достаточно лишь указать ихъ характеръ, такъ какъ въ готическомъ искусствѣ мы найдемъ ихъ сохранившимися и развившимися далѣе.

РОМАНСКІЯ ЦЕРКВИ.

ПЛАНЪ.

Въ періодъ нашествій, положившихъ конецъ Римской имперіи, единственными убѣжищами цивилизаціи являются монастыри; великія романскія церкви были возведены подъ покровительствомъ монастырей и для ихъ потребностей. Онѣ сооружались въ тревожное время, наполненное, войнами, въ описаніи которыхъ на каждой странице отмѣчаются пожары древнихъ базиликъ: при перестройкахъ стараются оградить ихъ отъ всякихъ случайностей и въ то же время удовлетворить потребностямъ монастырей. Отсюда вытекаютъ тѣ особенности, которыми онѣ отличаются отъ первыхъ базиликъ: въ отношеніи структуры это зданія, по возможности, несгораемыя, въ отношеніи плана они приспособлены къ монастырской жизни.

На рис. 1 сопоставлено три плана, заимствованные изъ романскаго искусства въ моментъ его полнаго развитія: C—церковь въ Клюни, одно изъ великолѣпнѣйшихъ романскихъ зданій, B—ц. сенъ-Бенуа-сюръ-Луаръ, P—Парэ-ле-Моніаль.



Въ этихъ различныхъ планахъ воспроизводится общая форма латинской базилики, особенности же ихъ слѣдующія:

Расширеніе хора.—Хоръ, площадь, предназначенная для клириковъ, въ епископальныхъ церквахъ занималъ очень ограниченное

пространство, въ монастырскихъ же церквахъ онъ достигаетъ небывалыхъ дотолѣ размѣровъ.

Обыкновенно довольствуются (P) тѣмъ, что удлиняютъ поперечные нефы; въ очень же большихъ аббатствахъ ихъ удваиваютъ (планы B и C), что, безъ сомнѣнія, отвѣчаетъ іерархическому дѣленію между различными классами духовныхъ лицъ, населявшихъ монастырь.

Появленіе деамбулаторія. — Въ раннихъ базиликахъ боковые нефы никогда не продолжаются вокругъ алтаря: и латинскіе и византійскіе планы не имѣютъ деамбулаторія. Планъ церкви безъ деамбулаторія удержался: въ Италіи, гдѣ преобладаютъ латинскія традиціи; на Рейнѣ, гдѣ господствуютъ византійскія вліянія; въ Нормандіи, гдѣ архитектура находится въ тѣсномъ родствѣ со школами Италіи и Рейна. Въ Бургундіи же и на югѣ Франціи планъ усложняется кольцевой галлереей (деамбулаторій), опоясывающей алтарь.

Это нововведеніе создается какъ бы само собой:

Первыя церкви имѣли не болѣе одного престола, возводившагося надъ криптой, гдѣ покоились останки святого. Въ романскую эпоху развивается культъ святыхъ, и, независимо отъ главнаго престола надъ криптой, церковь уже включаетъ цѣлый рядъ второстепенныхъ капеллъ, къ которымъ необходимо установить доступъ: деамбулаторій и является ни чѣмъ инымъ какъ проходомъ, который обслуживаетъ капеллы и даетъ мѣсто процессіямъ паломниковъ. Одинъ изъ двухъ нефовъ предназначается для вступающихъ въ церковь, другой—для выходящихъ, и связываются они деамбулаторіемъ. Чтобы установить полнѣе порядокъ въ движеніи паломниковъ, каждый изъ боковыхъ нефовъ имѣетъ свой входъ, а если дверь одна, то она подраздѣляется на два пролета: одинъ для входа, другой для выхода.

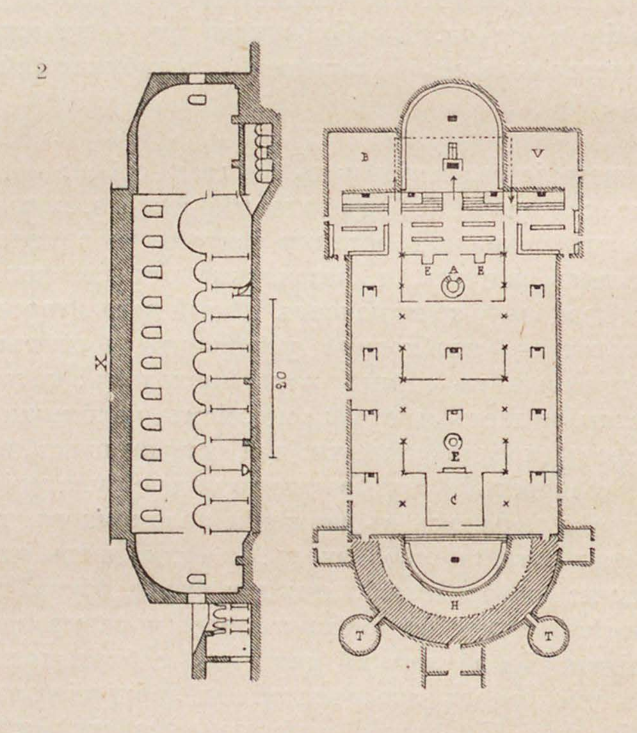
Крипта имѣетъ такое же расположеніе, мотивированное тѣми же соображеніями. Деамбулаторій является необходимостью такихъ храмовъ, куда притекаютъ многочисленныя процессіи паломниковъ: церковь св.-Мартина Турскаго, одно изъ извѣстнѣйшихъ мѣстъ поклоненія, привлекавшихъ паломниковъ, является въ то же время и первою церковью, гдѣ отмѣчается его существованіе.

Варіанты плана.—Описанный общій планъ имѣетъ въ различныхъ школахъ слѣдующіе варіанты: какъ было уже сказано, въ школахъ Италіи и Нормандіи нефы просто заканчиваются абсидами; рейнская школа усвоиваетъ планъ съ двумя абсидами по обоимъ концамъ главнаго нефа (Майнцъ, Вормсъ, Бамбергъ); въ ц. св.-Маріи Капитолійской въ Кёльнѣ не только главный нефъ, но и поперечный представляютъ это двойное окончаніе абсидами.

Затѣмъ, наконецъ, слѣдуютъ планы, которые отклоняются отъ базиличной формы и приближаются къ типу съ центральнымъ алтаремъ (стр. 37): древняя церковь св.-Бенигны въ Дижонѣ и ц. въ Нёви (деп. Индры) имѣютъ круглый планъ и кажутся подражаніями храму надъ св.-Гробомъ Господнемъ.

Указанія, почерпнутыя изъ плана сенъ-Галленскаго монастыря.— Чтобы точнѣе установить предыдущія замѣчанія, мы располагаемъ однимъ планомъ IX вѣка, извлеченнымъ изъ архивовъ сенъ-Галленскаго монастыря.

На рис. 2 воспроизведены существеннѣйшія указанія манускрипта, и къ нимъ присоединенъ тотъ разрѣзъ, который, повидимому, непосредственно вытекаетъ изъ плана.



Церковь, согласно рейнскаго типа, заканчивается на обоихъ концахъ большими абсидами, дополняемыми хоромъ; въ центрѣ абсидъ расположены два престола, посвященные во имя св.-Петра и св.-Павла.

Поверхъ крипты, гдѣ хранятся реликвіи патрона монастыря, возвышается главный престолъ имени этого патрона и св.-Дѣвы. Два другихъ престола, расположенные на лѣстницахъ, ведущихъ въ тотъ же алтарь, посвящены основателямъ монастырскаго ордена.

Другіе, наконецъ, расположены вдоль нефовъ.

Въ центральномъ нефѣ амвонъ, или каѳедра А, служитъ для проповѣдей, а двѣ другія каѳедры, Е—для чтенія евангелія и апостольскихъ дѣяній. Для купелей, F, которыя нѣкогда помѣщались въ особыхъ баптистеріяхъ, отводится особое мѣсто у входа въ нефъ.

Два зала, В и V, расположены по сторонамъ алтаря и служатъ, согласно древнему обыкновенію, для храненія книгъ и сосудовъ.

Весь трансептъ и значительная часть главнаго нефа предназначены для монаховъ, а площадь, оставленная для лицъ, не входящихъ въ составъ клира, вызываетъ удивленіе своими незначительными размѣрами.

Кажется, что церковь для вѣрующихъ была не болѣе какъ цѣлью паломничества, и они лишь проходили черезъ нее процессіей. Полукруглый дворъ Н, окаймленный портиками, служитъ мѣстомъ ожиданія; процессія вступала черезъ одну изъ боковыхъ дверей, слѣдовала узкимъ проходомъ, оставленнымъ капеллами вдоль боковыхъ нефовъ, спускалась внизъ и, обойдя вокругъ крипты, выходила другимъ нефомъ.

Двѣ наблюдательныя башни, Т, возвышались передъ церковью и наверху имѣли алтари, посвященные архангеламъ.

Отмѣтимъ отсутствіе деамбулаторія; онъ дѣлается постоянною принадлежностью не ранѣе XI вѣка, и, благодаря ему, возможно было капеллы, еще стѣснявшія нефы въ планѣ сенъ-Галленскаго монастыря, перенести вокругъ алтаря.

ГЛАВНѢЙШІЕ ВИДЫ УСТРОЙСТВА НЕФА ВЪ РОМАНСКИХЪ ЦЕРКВАХЪ.

Если разсматривать романскія церкви, взявъ для того изъ каждой по одному звену (travée), поперечному отрѣзку нефа, то увидимъ послѣдовательный рядъ попытокъ, направленныхъ къ двоякой цѣли:

1.—Покрыть сводомъ базилику;
2.—Согласовать примѣненіе сводовъ съ требованіями освѣщенія.

Въ томъ случаѣ, когда церковь имѣетъ одинъ нефъ, распоръ сводовъ дѣйствуетъ непосредственно на боковыя стѣны, и достигнуть устойчивости зданія является сравнительно простой задачей. Затрудненіе возникаетъ лишь въ зданіяхъ съ тремя нефами, центральнымъ и двумя боковыми.

Покрыть сводами только боковые нефы было легко, но этимъ задача рѣшалась наполовину: достаточно каждое изъ звеньевъ перекрыть крестовымъ сводомъ незначительнаго пролета, опирающимся съ одной стороны на наружную стѣну, а съ другой—на пильеры, при чемъ равновѣсіе обезпечивалось грузомъ верхнихъ частей пильеровъ.

Но когда приступали къ главному нефу, то возникало серьезное замѣшательство: на этотъ разъ дѣло касалось сводовъ значительнаго пролета, и притомъ ихъ необходимо удержать въ равновѣсіи на значительной высотѣ отъ основанія.

Прибѣгнуть къ крестовому своду казалось неосторожнымъ. У римлянъ своды были литой системы; романскимъ же строителямъ приходилось разрѣшать задачу возвести своды изъ тесанаго камня; но тѣ погрѣшности кладки, которыя были безвредны въ узкихъ сводахъ бокового нефа, въ большихъ сводахъ дѣлались столь значительными, что уже вызывали опасенія.

Для большихъ нефовъ романскіе строители отважились сперва примѣнять лишь коробчатые своды, и, чтобы лучше обезпечить устойчивость, пяты ихъ располагали возможно ниже, настолько низко, что вынуждены были отказаться отъ устройства оконъ ниже пятъ.

Отсюда объясняется появленіе такихъ церквей, какъ, напр., сенъ-Мартэнъ-д'Энэй въ Ліонѣ, поражающихъ насъ своей мрачностью. Но для своего времени эти церкви были смѣлыми созданіями. Въ такую эпоху, когда были порваны всякія традиціи, представлялось крайне рискованнымъ перекрывать центральный нефъ коробчатымъ сводомъ; еще больше усилій потребовало поднять коробчатый сводъ настолько, чтобы возможно было устроить окна ниже его пятъ; наконецъ, капитальнымъ прогрессомъ является замѣна коробчатаго свода крестовымъ.

При этомъ нѣкоторыя школы останавливаются на одной, другія—на слѣдующей ступени этой градаціи:

Нормандія не идетъ далѣе сводовъ надъ боковыми галлереями.

Въ Оверни и Пуату покрываютъ сводами и главный нефъ.

Единственно только клюнійская и рейнская школы, послѣднія по времени, приходятъ къ полному рѣшенію задачи, т.-е. церковь покрыта сводами и въ то же время не лишена непосредственнаго освѣщенія.

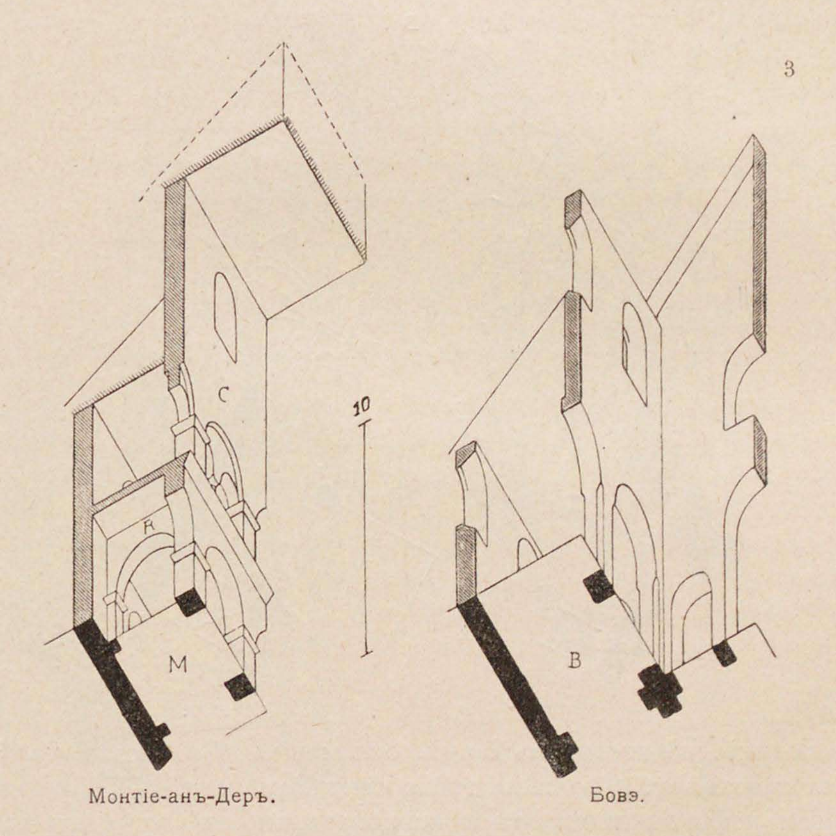
Далѣе мы прослѣдимъ послѣдовательное развитіе данной идеи и попытаемся опредѣлить, въ какой мѣрѣ каждая изъ школъ участвовала въ окончательномъ приспособленіи сводчатой системы къ базиликѣ.

I.—НЕФЫ БЕЗЪ СВОДОВЪ.

Отъ римскихъ базиликъ Византійской имперіи переходъ къ романскимъ базиликамъ совершается незамѣтнымъ путемъ: церковь въ Рейхенау, средины X вѣка, во всѣхъ отношеніяхъ представляетъ латинскую базилику.

Бассъ-Эйвръ въ Бовэ (рис. 3, B) тоже латинская базилика, но доведенная до крайней степени простоты.

Когда позволяютъ средства, то боковыя галлереи дѣлаютъ въ два этажа (рис. 3, M): верхній этажъ открывается въ главный нефъ широкими двойными пролетами, а чтобы предупредить опрокидываніе продольной съ отверстіями стѣны C, окаймляющей нефъ, то ее иногда связываютъ поперечными аркатурами R, примѣромъ чего можетъ служить ц. въ Монтіе-анъ-Деръ.



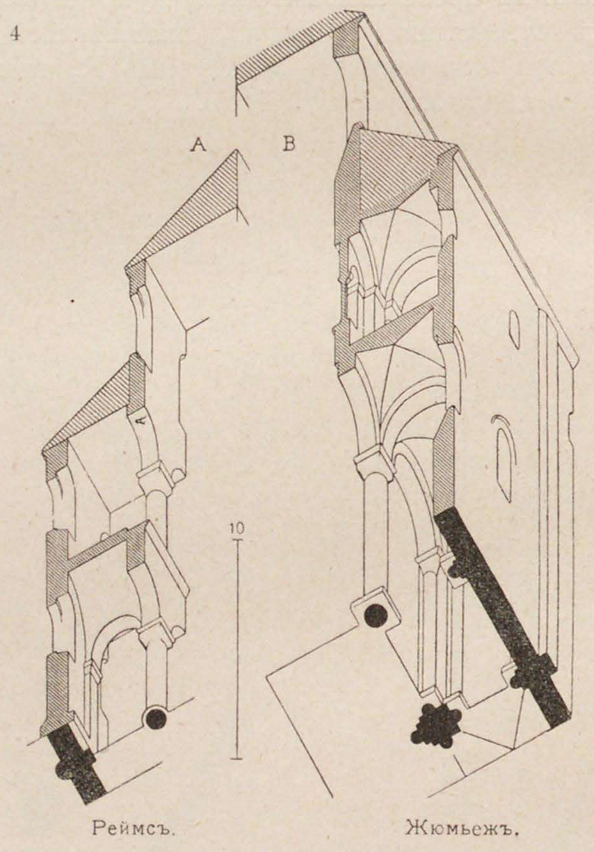
Монтіе-анъ-Деръ. Бовэ.

Типъ церкви съ боковыми двухъэтажными галлереями былъ, повидимому, распространенъ въ X и XI вѣкахъ; а самый видъ, который имѣютъ церкви съ двухъэтажной галлереей, сдѣлался настолько привычнымъ, что въ Виньори, хотя и никогда не было пола галлереи, однако сохранились оба этажа аркадъ.

II.—НЕФЫ, ЧАСТЬЮ ПОКРЫТЫЕ СВОДАМИ.

a.—ПОКРЫТІЕ СВОДАМИ ТОЛЬКО БОКОВЫХЪ ГАЛЛЕРЕЙ.

Въ сенъ-Реми, Реймсъ (X вѣкъ), мы находимъ одну изъ древнѣйшихъ попытокъ примѣнить своды надъ боковыми нефами, и здѣсь довольствуются тѣмъ, что покрываютъ сводами лишь нижній этажъ, устойчивость котораго лучше обезпечена. Древнѣйшія части зданія покрыты еще не крестовыми, но коробчатыми сводиками (рис. 4, А), направленными перпендикулярно къ оси и опирающимися на арки. Въ нефѣ ц-ви сенъ-Жерме мы видимъ, что коробчатые сводики уже замѣнены крестовыми; это же усовершенствованіе находится и въ нефѣ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ.



Реймсъ. Жюмьежъ.

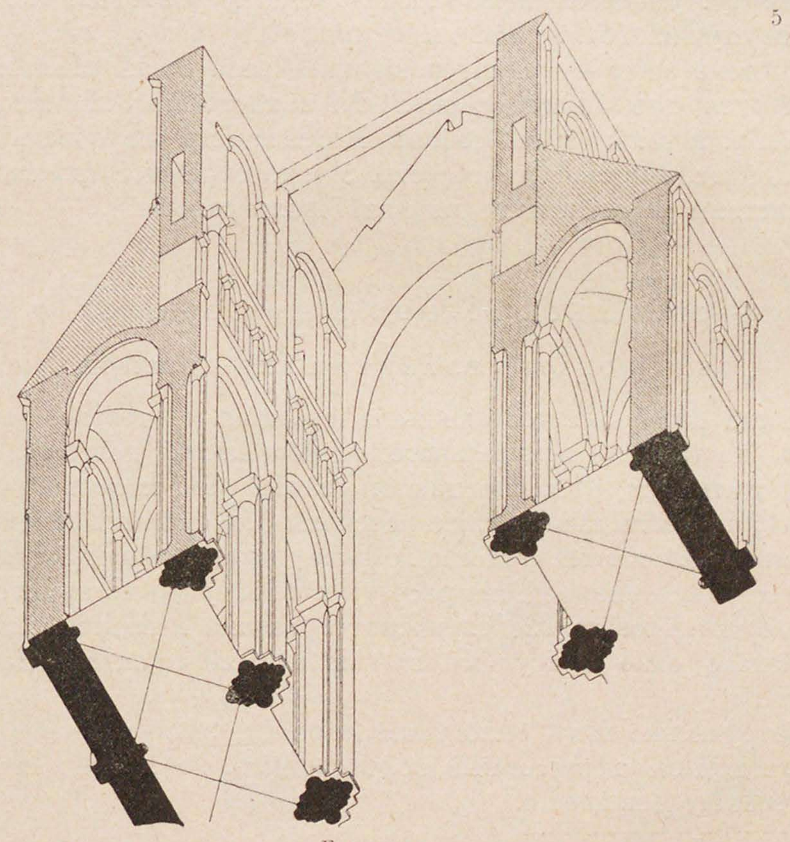
Великія аббатства въ Канѣ, основанныя Вильгельмомъ Завоевателемъ около 1060 года, подобно сенъ-Реми и сенъ-Жерме, имѣютъ боковые нефы въ два этажа и первоначально въ нихъ былъ покрытъ сводами тоже лишь нижній этажъ: въ эти времена, при недостаткѣ опытности, покрыть сводами верхній этажъ казалось безразсудною дерзостью, и потому лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ, какъ, напр., въ Жюмьежѣ, рисковали покрывать сводами оба этажа боковыхъ галлерей (рис. 4, В).

На этомъ пріемѣ, гдѣ примѣненіе сводовъ ограничивалось лишь боковыми нефами, остановились во всѣхъ безъ исключенія церквахъ Нормандіи (сенъ-Габріель, Берней и пр.). Въ свою очередь и великія церкви Англіи, возведенныя послѣ норманскаго завоеванія, относятся къ типу аббатствъ въ Канѣ (Петерборо, Винчестеръ, Эли, сентъ-Альбанъ).

Почти во всѣхъ нормандскихъ церквахъ имѣется галлерея для прохода, расположенная непосредственно подъ окнами главнаго нефа.

б.—БОКОВЫЕ НЕФЫ ПОКРЫТЫ СВОДАМИ, И ЦЕНТРАЛЬНЫЙ НЕФЪ ПЕРЕСѢКАЕТСЯ АРКАМИ.

Послѣднее усовершенствованіе, осуществленное въ нормандской школѣ, состояло въ томъ, что крыша прерывалась настоящими каменными стропилами, которыя несли обрѣшетку и въ случаѣ пожара служили брандмауерами.



Бошервилль.

Церковь въ Бошервиллѣ (рис. 5) принадлежитъ къ числу такихъ зданій, гдѣ наиболѣе наглядно обнаруживается указанное устройство, хотя своды ея и относятся къ реставраціи, исполненной въ XIII вѣкѣ. Пристѣнныя колонны, на которыя опирались арки-брандмауеры, еще

сохранили свои романскія капители; болѣе длинныя промежуточныя колонны, поднимавшіяся до крыши и поддерживавшія стропильныя связи, еще и теперь продолжаются поверхъ существующихъ сводовъ, а тѣ капители, которыя также были вдѣланы въ стволы колоннъ подъ пяты арокъ, свидѣтельствуютъ своимъ стилемъ о времени реставраціи.

Тимпаны были разобраны при устройствѣ сводовъ, и, вѣроятно, съ тою цѣлью, чтобы послѣдніе развивали меньшій распоръ.

Указывалось, что къ этой же системѣ относятся церковь въ Серизи-ла-Форэ и ц. дю-Прэ въ Манѣ, но мы не рѣшаемся этого утверждать.

Вообще же въ нормандскихъ церквахъ наблюдается вдоль нефа правильное чередованіе пильеровъ различной массивности, и это чередованіе, по крайней мѣрѣ его происхожденіе, объясняется, повидимому, употребленіемъ арокъ-брандмауеровъ, для которыхъ устоями служили болѣе массивные пильеры.

Система арокъ-брандмауеровъ примѣнена въ IX вѣкѣ въ римской церкви с-ты Праcседе, около XI вѣка въ санъ-Миніато близъ Флоренціи, а также и въ соборѣ Модены; если же обратиться къ сирійской церкви въ Ругейгѣ (стр. 51), то сирійское происхожденіе этой системы не оставляетъ ни малѣйшихъ сомнѣній.

III.—СПЛОШНОЕ ПОКРЫТІЕ НЕФОВЪ СВОДАМИ.

ОБЩІЙ ОБЗОРЪ ГЛАВНѢЙШИХЪ ПРІЕМОВЪ.

Когда дѣло касается покрытія сводами не только боковыхъ нефовъ, но также и центральнаго, то начинаются колебанія, и если расположить всѣ рѣшенія данной задачи въ хронологическомъ порядкѣ, то наблюдаются такіе переходы отъ смѣлыхъ пріемовъ къ робкимъ, наблюдаются такія колебанія, которые были бы необъяснимы, если не принимать въ расчетъ вліянія чуждыхъ архитектуръ, которыя послѣдовательно служили образцами и вліяніе которыхъ преобладало одно за другимъ въ различныхъ пунктахъ Западной Европы.

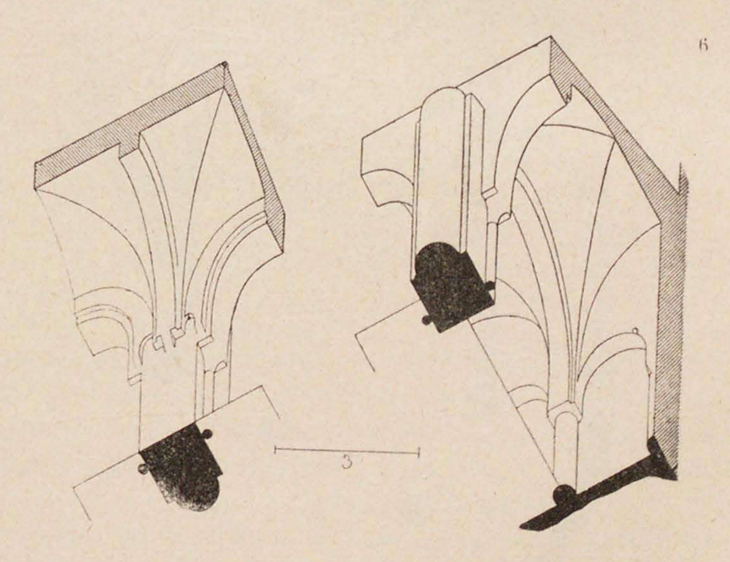
Затрудненіе, какъ было указано ранѣе, заключалось въ томъ, чтобы, покрывая центральный нефъ сводомъ, не лишить его непосредственнаго освѣщенія.

Уже въ началѣ XI вѣка эта проблема смѣло и съ большимъ искусствомъ разрѣшается въ Турню, въ Пюи и въ тѣхъ областяхъ, гдѣ имѣлись складочные пункты левантской торговли. Въ области Перегіе и Лиможа создается школа, которая слѣдуетъ византійскимъ типамъ: купольная архитектура прививается въ Перигорѣ.

Архитектурная школа Перигора хотя и усвоиваетъ византійскія формы, но выполняетъ ихъ изъ камня; византійская же архитектура выработалась не изъ каменныхъ матеріаловъ, а потому примѣненіе послѣднихъ должно было во Франціи и затруднить примѣненіе и ограничить поле вліяній византійской архитектуры.

Въ теченіе XI вѣка Пуату и Овернь, въ свою очередь, пытаются покрыть ихъ церкви сводами, но они ищутъ иныхъ типовъ, примѣненіе которыхъ не сопряжено съ такими затрудненіями: въ этой области нарождается архитектура, призванная къ болѣе широкой будущности въ виду того, что она болѣе гармонируетъ съ употребляемыми здѣсь матеріалами. Ц-вь сенъ-Савэна, которая, повидимому, относится къ числу древнѣйшихъ памятниковъ, гдѣ обнаруживается эта реакція, была основана около 1023 г. Въ данномъ памятникѣ архитектура не идетъ далѣе комбинацій изъ коробчатыхъ сводовъ, но если конструкція и облегчается, то лишь цѣною серьезной жертвы— прямого освѣщенія главнаго нефа. И Овернь и Пуату принимаютъ это рѣшеніе, гдѣ главный нефъ лишенъ свѣта, и съ того времени, на ряду съ купольнымъ типомъ Перигора, достигаетъ преобладанія и удерживается второй типъ,—типъ церкви съ главнымъ нефомъ, лишеннымъ прямого освѣщенія.

Наконецъ, на исходѣ XI вѣка центръ архитектурнаго движенія перемѣщается въ третій разъ. Теперь онъ, такъ сказать, раздваивается. Главнымъ очагомъ является Клюни, интеллектуальный



центръ христіанскаго Запада, гдѣ и основывается клюнійская школа; другая, соперничающая съ ней школа создается въ области Рейна. Рейнская школа развивается изъ зародышей, принесенныхъ въ эпоху Карла Великаго колоніей греческихъ художниковъ Аахена; клюній-

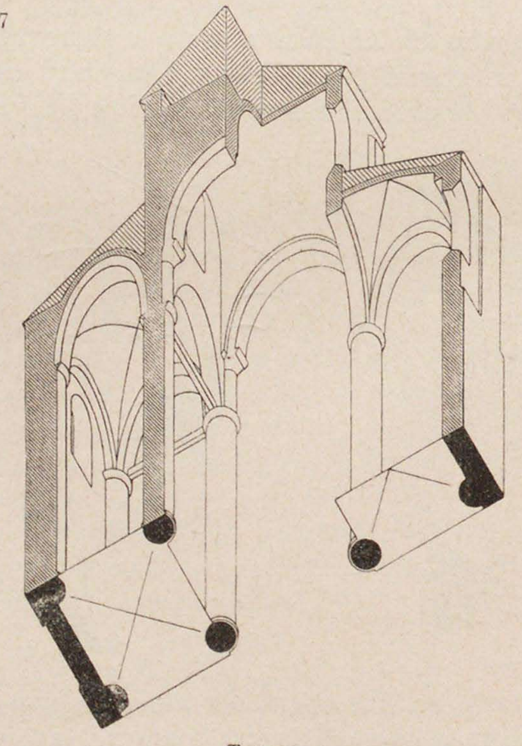
ская школа остается вѣрной общей темѣ архитектурной школы Оверни и Пуату, но въ примѣненіи ея здѣсь удается достигнуть и непосредственнаго освѣщенія главнаго нефа; клюнійская же школа пытается воспользоваться для главнаго нефа и крестовымъ сводомъ. Рейнская школа, съ своей стороны, разрѣшаетъ задачу помощью крестоваго вспарушеннаго свода: въ этихъ двухъ школахъ, рейнской и бургундской, осуществляются послѣдніе успѣхи сводчатой конструкціи, предшествующіе появленію готическаго искусства.

Слѣдовательно, все движеніе можно представить себѣ какъ бы послѣдовательно исходящимъ изъ перемѣщающихся центровъ: сперва Перигоръ, затѣмъ Овернь и Пуату, на послѣднемъ мѣстѣ—Бургундія и область Рейна. На каждомъ изъ этихъ этаповъ архитектура облекается въ особую форму, а конструктивные методы, коль скоро они установились, сохраняются и локализуются на той же почвѣ, гдѣ первоначально появились.

Перейдемъ къ детальному обзору.

ПОПЫТКИ КОМБИНАЦІЙ ПЕРСИДСКАГО ПРОИСХОЖДЕНІЯ ВЪ РАННІЙ ПЕРІОДЪ РОМАНСКАГО ИСКУССТВА.

На стр. 17 были описаны сирійскія комбинаціи на персидскую

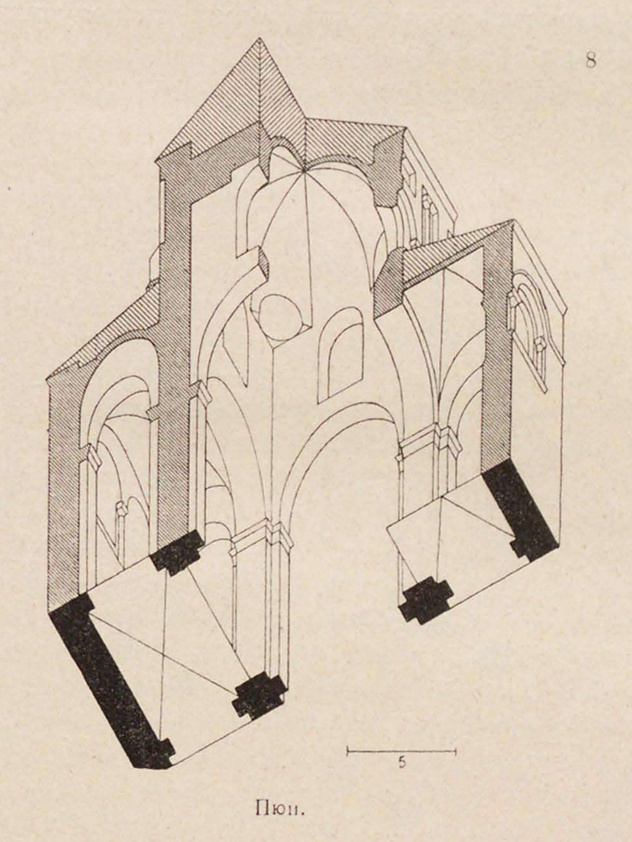


Турню.

тему, гдѣ нефъ расчленяется на сводики, покоящіеся на аркахъ;

эти же комбинаціи воспроизводятся въ одномъ изъ древнѣйшихъ романскихъ зданій съ опредѣленной датой, именно, церкви въ Турню, освященной въ 1019 г.

Главный нефъ (рис. 7) покрытъ нѣсколькими коробчатыми сводами, направленными перпендикулярно къ оси и поддерживаемыми подпружными арками. Своды боковыхъ нефовъ, крестовые и съ ползучей шелыгой, сосредоточиваютъ свой распоръ въ тѣхъ же пунктахъ, на которые дѣйствуетъ давленіе подпружныхъ арокъ главнаго нефа; свѣтъ же проникаетъ чрезъ окна, открытыя въ щековыхъ стѣнахъ каждаго коробчатаго свода.



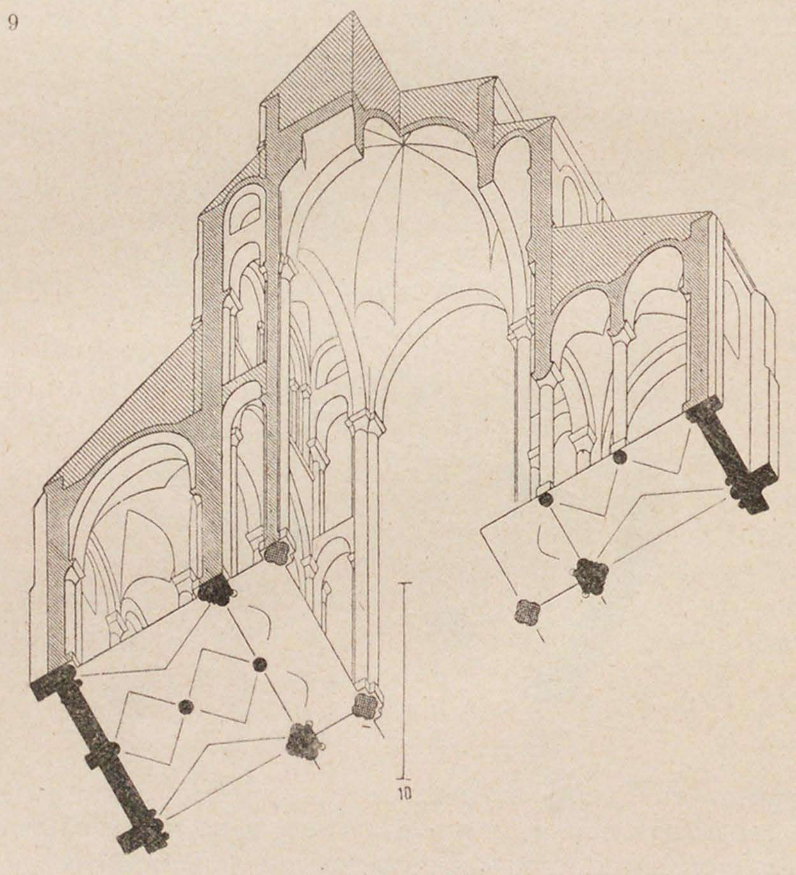
Пюи.

Церковь въ Турню отличается единственно лишь тѣмъ, что имѣетъ своды изъ камня, которые потому и не могли быть исполнены безъ помощи кружалъ: они выложены клинчатой кладкой, но не вертикальными отрѣзками (томъ I, стр. 108); въ этой особенности обнаруживается рука мѣстныхъ строителей, передавшихъ съ помощью своихъ методовъ принесенную извнѣ модель. За этимъ исключеніемъ, все здѣсь напоминаетъ то любопытное зданіе, которое было описано подъ названіемъ Тагъ-Эйвана: окаймляющія главный нефъ аркады своимъ профилемъ, грубо очерченнымъ въ формѣ овала изъ нѣсколькихъ центровъ, напоминаютъ сассанидскіе своды; онѣ имѣютъ

и ту же пропорцію: стрѣла замѣтно равняется тремъ четвертямъ пролета. Клуатръ, принадлежащій къ этой церкви, въ свою очередь, носитъ отпечатокъ персидскаго характера: изъ деталей на рис. 6 (стр. 171) при сравненіи съ церковью, можно почувствовать азіатскій характеръ этого клуатра. Однимъ словомъ, ц. въ Турню представляетъ не что иное, какъ приспособленіе къ латинскому плану персидской идеи Тагъ-Эйвана, или, еще скорѣе, сирійскихъ копій этого сассанидскаго типа.

Замѣните коробчатые своды ц. въ Турню полигональными куполами, дающими незначительный распоръ, поставьте эти купола на персидскихъ парусахъ конической формы, вы получите устройство церкви Нотръ-Дамъ въ Пюи (рис. 8).

9



Пуатье.

Тотъ же пріемъ, какъ въ Пюи, воспроизводится въ ц. сенъ-Гиларія въ Пуатье (рис. 9).

Впрочемъ, въ послѣднемъ случаѣ онъ явился результатомъ перестройки. Первоначальная церковь была въ одинъ нефъ, перекрытый простой крышей, которую при перестройкѣ и замѣнили сводами. Но

здѣсь пролетъ превосходилъ обычные размѣры, почему, не трогая стѣнъ, и установили рядъ столбовъ, связанныхъ арками, а затѣмъ на нихъ установили купола.

Благодаря поперечнымъ аркамъ, въ равновѣсіи конструкціи участвуютъ также стѣны, и этими внутренними эперонами, съ ихъ изящной обработкой пролетами, создается одинъ изъ оригинальнѣйшихъ декоративныхъ мотивовъ романской архитектуры.

ПОЯВЛЕНІЕ И РАЗВИТІЕ ВИЗАНТІЙСКИХЪ ТИПОВЪ.

Если въ Турню и Пюи обнаруживается вліяніе Персіи, то во всемъ Перигорѣ преобладаетъ византійскій типъ купола – на сферическихъ парусахъ.

Съ начала XI вѣка, благодаря торговымъ сношеніямъ съ Венеціей, передовыми факторіями которыхъ были Лиможъ и Перигіе, во всей области между Нарбонной и Ла-Рошелью дѣлаются попытки воспользоваться куполомъ на парусахъ.

Такъ какъ куполомъ легко перекрываются широкіе пролеты, и онъ развиваетъ незначительный распоръ, то этими двумя преимуществами его и пользуются для того, чтобы устранить боковыя галлереи, свести три нефа въ одинъ и освѣтить его окнами, продѣланными непосредственно въ стѣнахъ.

Французскіе своды византійскаго типа отличаются отъ греческихъ матеріаломъ: купола на Востокѣ—изъ кирпича, во Франціи—изъ камня. Кладка французскихъ куполовъ безъ помощи кружалъ достигается уже не столь легко, въ виду чего и прибѣгаютъ къ болѣе или менѣе возвышенному профилю сводовъ.

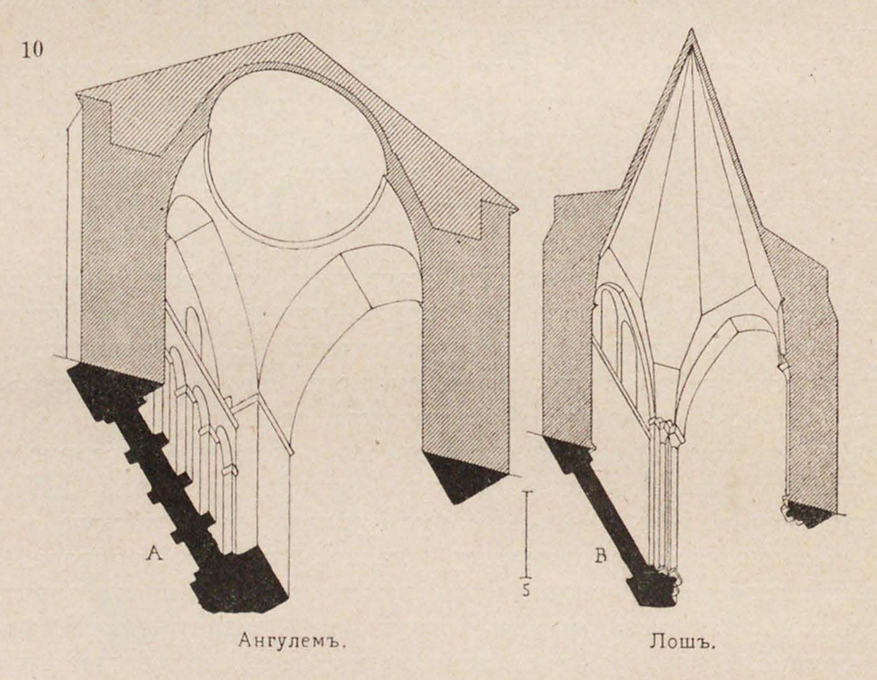
Кромѣ того паруса, на которыхъ они покоятся, безусловно отвѣчаютъ типу парусовъ византійскаго Востока: въ школѣ Перигора, и единственно только здѣсь, парусъ имѣетъ византійскую форму, т.-е. сферическаго треугольника; удаляясь же отъ Перигора, сферическіе паруса встрѣчаются лишь въ тѣхъ изолированныхъ пунктахъ, гдѣ находились византійскія колоніи: внѣ византійскихъ колоній всѣ романскіе паруса конической формы, т.-е. персидскаго типа.

Одинъ изъ древнѣйшихъ остатковъ этой византійской архитектуры Перигора существуетъ въ сенъ-Астіе (1010 г.). Затѣмъ, чтобы встрѣтить уже не столь отрывочные случаи приложенія византійскаго типа, необходимо обратиться къ сравнительно поздней эпохѣ, но исходная точка хронологически уже установлена: традиція, удержавшаяся до XIII вѣка, восходитъ по крайней мѣрѣ къ началу XI вѣка.

Послѣ сенъ-Астіе одинъ изъ примѣровъ съ наиболѣе точной датой находится въ сенъ-Жанъ-де-Коль (1080). Наиболѣе полные примѣры представляютъ: Кагоръ, Сульякъ, Солиньякъ, соборъ въ Перигіе и особенно св.-Фронтъ, общій видъ котораго имѣется на стр. 47:

Св.-Фронтъ представляетъ не что иное, какъ св.-Маркъ, но переданный въ камнѣ. Строившій въ Перигіе архитекторъ, видимо, пользовался планомъ съ тѣми же мѣрами, по которымъ былъ возведенъ св.-Маркъ, а легкія отклоненія въ размѣрахъ объясняются употребленіемъ мѣстнаго фута. Дата св.-Фронта опредѣлялась бы временемъ построенія св.-Марка, если бы существовала увѣренность, что здѣсь не воспользовались планомъ и размѣрами того памятника, копіей котораго былъ св.-Маркъ; слѣдовательно эпоха св.-Фронта остается сомнительной, а реставраціями, къ несчастію, были уничтожены и тѣ данныя для критики, которыя можно было бы извлечь изъ самаго зданія.

Къ данной школѣ относится ц. въ Фонтевро, какъ и соборъ въ Ангулемѣ, а традиція ея поддерживается церковью въ Лошѣ.



Ангулемъ. Лошъ.

Разрѣзы двухъ послѣднихъ зданій (рис. 10) ясно передаютъ тѣ видоизмѣненія, которыя, какъ было указано ранѣе, вызваны дождливымъ климатомъ Франціи:

Первыя церкви Перигора, до эпохи св.-Фронта, имѣютъ на вершинѣ ихъ куполовъ особую смазку, вслѣдствіе чего скатъ ихъ дѣлается круче (стр. 137).

Соборъ въ Ангулемѣ (рис. 10, А) является однимъ изъ такихъ примѣровъ, гдѣ куполъ увѣнчивается крышей, а ц. въ Лошѣ—изъ такихъ, гдѣ куполъ своей пирамидальной формой напоминаетъ сельджукскіе купола (стр. 90).

Въ то время, какъ византійскія вліянія пересѣкаютъ наискось восточную Францію и кладутъ въ Перигорѣ основанія этой колоніи искусства, тѣ же вліянія обнаруживаются у устьевъ Роны: типъ греческой церкви (стр. 49) прививается въ области Аряя. Капелла въ Аликампахъ, капелла на кладбищѣ въ Монмажурѣ являются безусловно точными подражаніями,—но всегда подражаніями, исполненными изъ камня,—кирпичной архитектуры Греческой имперіи; и силуэтъ византійской церкви, открытый въ Неверѣ на капители XII вѣка, доказываетъ, что византійское теченіе поднялось по долинѣ Роны и проникло этимъ путемъ до центральной Франціи.

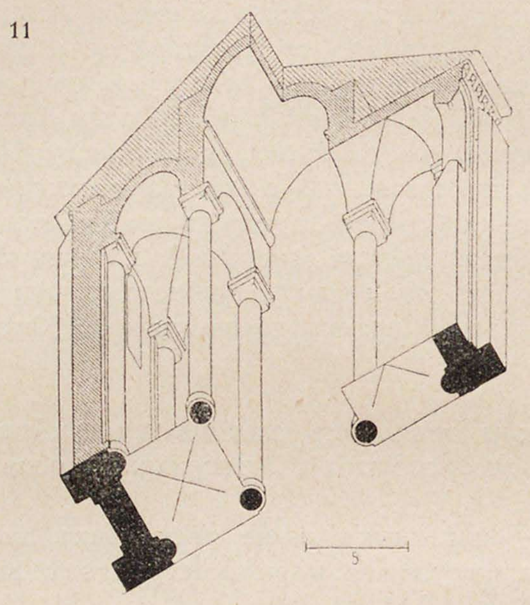
ПОПЫТКИ ПОКРЫТЬ КОРОБЧАТЫМЪ СВОДОМЪ ГЛАВНЫЙ НЕФЪ. — ПРИСПОСОБЛЕНІЕ ЭТОЙ СИСТЕМЫ КЪ ТРЕБОВАНІЯМЪ ОСВѢЩЕНІЯ.

Примѣненіе описанныхъ выше восточныхъ моделей вызвало во Франціи такія затрудненія, въ которыхъ легко отдать себѣ отчетъ.

По поводу Турню было указано, въ какой мѣрѣ персидская система, т.-е. система сводиковъ, покоящихся на аркахъ, утрачивала свои преимущества, коль скоро ее исполняли изъ камня: для каменныхъ сводовъ необходимы кружала. Но неудобства не ограничивались только однимъ этимъ: располагая пяты сводовъ надъ замками несущихъ ихъ арокъ, вмѣстѣ съ тѣмъ сверхъ мѣры возвышали и все зданіе. Въ указанныхъ двухъ отношеніяхъ данный пріемъ представляется неудовлетворительнымъ.

Что касается византійскаго рѣшенія—покрытія куполами на парусахъ—то простое при исполненіи изъ кирпича, оно дѣлается крайне сложнымъ, коль скоро примѣняется тесаный камень: пользуясь этимъ рѣшеніемъ, въ то же время были вынуждены прибѣгнуть къ кольцевой кладкѣ, въ которой разрѣзка клиньевъ вызывала значительные расходы; сверхъ того, если избѣжать помощи кружалъ, то должно было придавать куполу возвышенную форму и, слѣдовательно, терять на каменной кладкѣ тѣ сбереженія, которыя получались на вспомогательныхъ сооруженіяхъ; эти пріемы, заимствованные изъ кирпичныхъ архитектуръ, не соотвѣтствовали особенностямъ конструкціи изъ тесанаго камня. Съ того момента, какъ стали строить изъ тесанаго камня, казалось бы всего умѣстнѣе воспользоваться коробчатымъ сводомъ.

а.—Церкви въ Пуату и въ Шарантахъ: центральный нефъ съ коробчатымъ сводомъ, лишеннымъ непосредственнаго освѣщенія. — Рис. отъ 11 до 14 передаютъ въ существенныхъ чертахъ комбинаціи, принятыя группою школъ въ провинціяхъ Пуату и Шарантахъ.



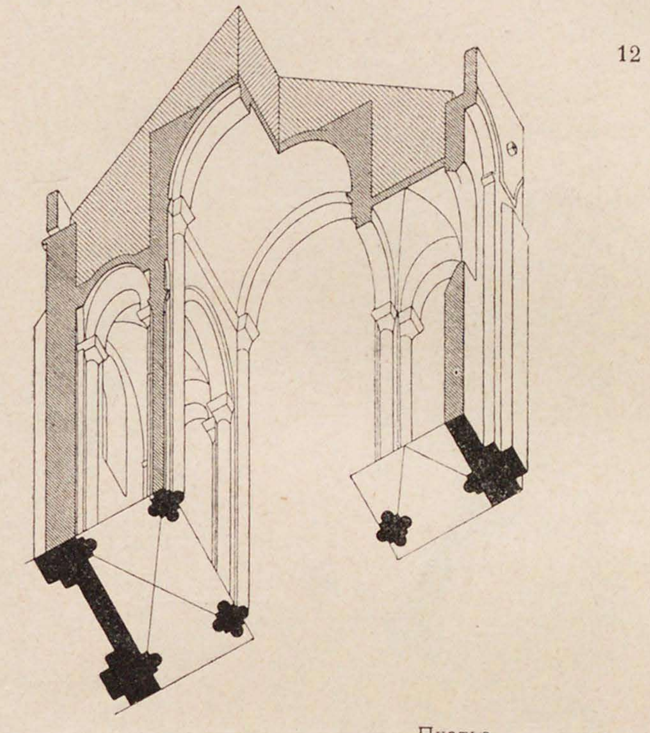
Сенъ-Савэнъ.

Въ примѣрахъ на рис. 11 и 12 центральный коробчатый сводъ зажатъ между двумя рядами крестовыхъ сводовъ; въ примѣрахъ на рис. 13 и 14—между двумя полукоробчатыми сводами: своды трехъ нефовъ взаимно поддерживаются, но главный нефъ лишенъ непосредственнаго освѣщенія, которымъ было пожертвовано съ цѣлью обезпечить устойчивость зданія. Данное рѣшеніе въ высокой степени удовлетворяло бы подъ небомъ Востока, но во Франціи оно вызываетъ во внутренности зданія печальную мрачность, отъ которой архитектора вскорѣ будутъ искать средствъ освободиться.

Церковь сенъ-Савэнъ (рис. 11) представляетъ доведенный до крайней простоты варіантъ этой системы въ школѣ Пуату, гдѣ для боковыхъ нефовъ примѣненъ крестовый сводъ. Центральный коробчатый сводъ покоится на аркадахъ, поддерживаемыхъ устоями въ формѣ изолированныхъ колоннъ. Крестовые своды боковыхъ нефовъ слѣдуютъ непрерывно одинъ за другимъ, безъ раздѣленія подпружными арками, что объясняется строго цилиндрической формой коробчатыхъ сводовъ, пересѣченіемъ которыхъ получаются крестовые своды.

Равновѣсіе обезпечивается контрфорсами, обработанными по лицевой сторонѣ вертикальными плоскостями. Вся система сводовъ охватывается двухскатной крышей.

Шовиньи и цер. Нотръ-Дамъ въ Пуатье отвѣчаютъ тѣмъ же общимъ даннымъ, но съ большей изысканностью въ деталяхъ. Рис. 12 заимствованъ изъ ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье.

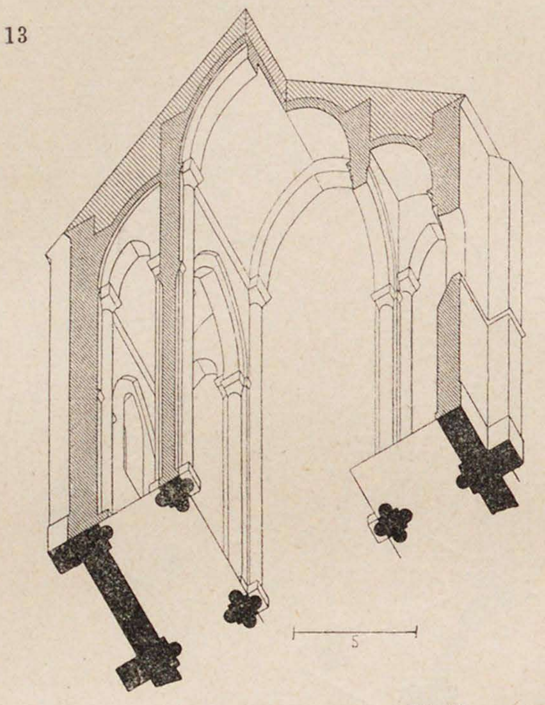


Пуатье.

Здѣсь, вмѣсто непрерывнаго коробчатаго свода, мы находимъ, что сводъ прерывается подпружными арками (стр. 132), а также подпружныя арки раздѣляютъ крестовые своды боковыхъ нефовъ. Пильеры, вмѣсто моноцилиндрической формы, представляютъ квадратное ядро съ пристѣнными колоннами, на которыя опираются подпружныя арки и архивольты. Система укрѣпленія сводовъ, уже болѣе разработанная, состоитъ изъ внѣшнихъ эпероновъ, связанныхъ аркатурами. Здѣсь, какъ и въ сенъ-Савэнѣ, боковые нефы имѣютъ очень вытянутую форму, и это очевидно мотивируется необходимостью, чтобы падающій изъ оконъ боковыхъ нефовъ свѣтъ достигалъ до средины зданія. Обращаютъ вниманіе вѣнчающіе стѣны парапеты (стр. 152), которые служили для обороны и, повидимому, были особенностью школы Пуату. Кромѣ того, эти парапеты помогали нагрузкѣ стѣнъ и играли полезную роль въ статическомъ отношеніи.

Церковь во Віе-Партеней (рис. 13) отмѣчаетъ послѣдній шагъ впередъ, когда полуциркульная форма коробчатаго свода была замѣнена стрѣльчатой. На этотъ разъ боковыя галлереи покрываются не крестовыми сводами, но полукоробчатыми, которыми лучше обезпечивается устойчивость. Помимо этихъ полукоробчатыхъ сводовъ,

между наружными стѣнами и устоями перекинуты связывающія ихъ арки.



Віе-Партеней.

То же устройство повторяется въ общихъ чертахъ и въ церкви сенъ-Эвтропъ въ Сентѣ (рис. 14).

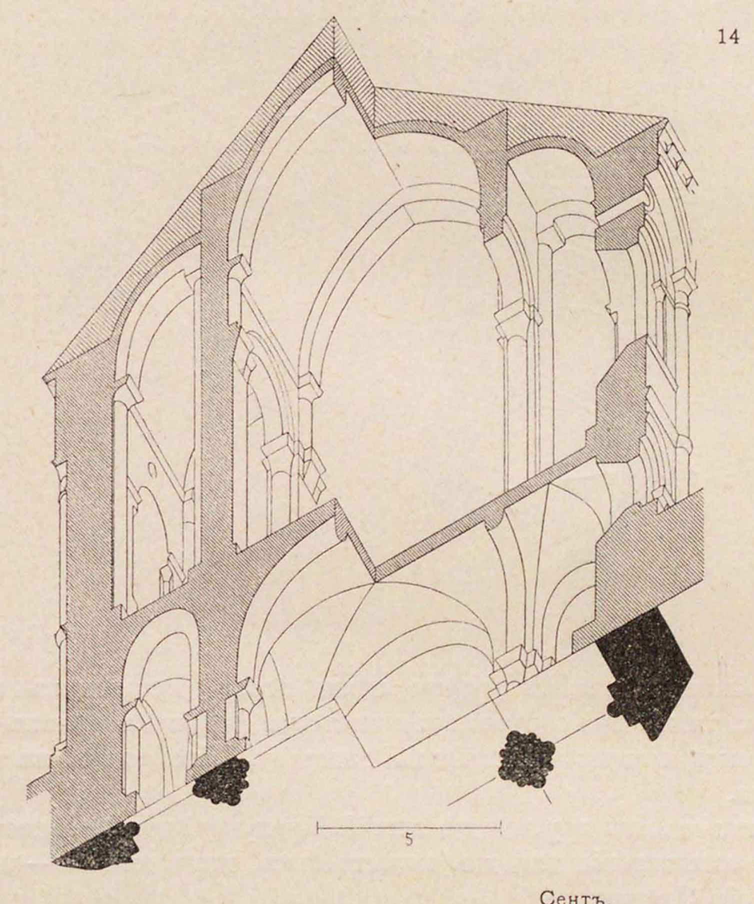
Единственное различіе состоитъ въ томъ, что подпружныя арки боковыхъ нефовъ здѣсь замѣнены простыми гуртами.

Какъ и въ церкви Нотръ-Дамъ въ Пуатье, контрфорсы связаны внѣшними аркатурами.

Зданіе возвышается надъ криптой, для перекрытія которой архитекторъ примѣнилъ крестовый сводъ, уничтожить распоръ котораго не представляло затрудненій. Одновременное примѣненіе сводовъ двухъ разныхъ типовъ и тѣ условія, при которыхъ каждымъ изъ нихъ воспользовались, ясно показываютъ, почему такъ долго избѣгали крестоваго свода въ большихъ сооруженіяхъ: боялись его распора; если же его и примѣнили въ криптѣ, то здѣсь пяты лежатъ ниже уровня земли, но въ центральномъ нефѣ не отважились его поставить на высокіе устои.

Сравнительно съ ц. Віе-Партеней, сенъ-Эвтропъ относится по всѣмъ признакамъ къ болѣе раннему времени. Въ ц. сенъ-Эвтропа стрѣльчатая форма примѣнена только для центральнаго коробчатаго свода, примѣнена только въ виду ея преимуществъ въ статическомъ отношеніи; въ ц. Віе-Партеней ею воспользовались уже для пролетовъ и единственно, чтобы удовлетворить требованіямъ вкуса.

Церкви, въ которыхъ главный нефъ лишенъ непосредственнаго освѣщенія, не сосредоточены только въ области Пуату и Шарантъ: простота самого пріема способствовала его крайне широкому распространенію. Примѣръ на рис. 15, ц. сенъ-Лу-де-Но, находится въ окрестностяхъ Провэна.



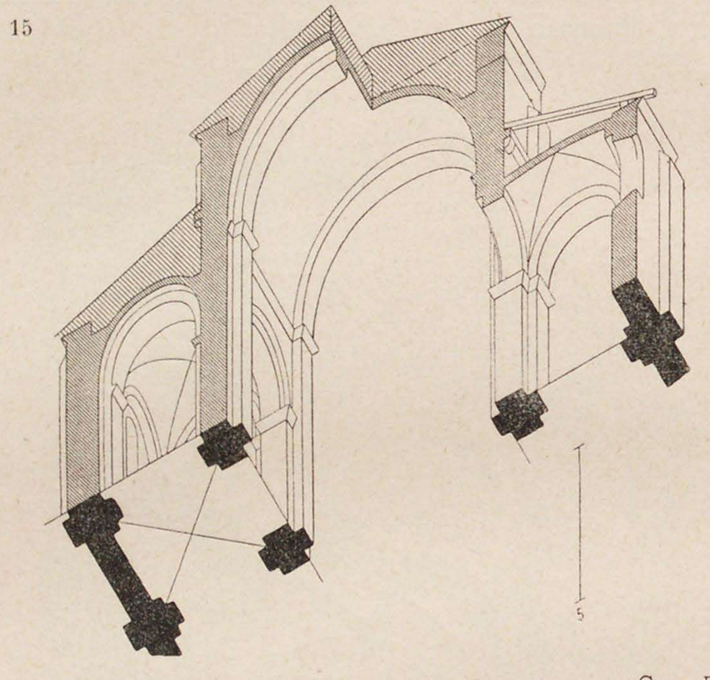
Сентъ.

Не является ли устройство этой любопытной церкви подражаніемъ какому-либо памятнику провинціи Пуату? Черты сходства говорятъ объ этомъ крайне убѣдительно: какъ въ большей части церквей Пуату, коробчатый сводъ здѣсь пересѣкается подпружными арками, а боковые нефы покрыты крестовыми сводами.

Какъ показано на лѣвой половинѣ рисунка, крыша главнаго нефа первоначально охватывала коробчатый сводъ и, безъ сомнѣнія, покоилась на немъ; чтобы не обременять сводъ излишней нагрузкой, крышу впослѣдствіи приподняли.

Ц. сенъ-Лу-де-Но такъ же, какъ и ц. сенъ-Савэнъ, была украшена стѣнной живописью, а общность стиля живописи устанавливаетъ по крайней мѣрѣ извѣстную передачу идей, что предста-

вляется вполнѣ возможнымъ. Въ такомъ случаѣ ц. сенъ-Лу была бы на Сѣверѣ свидѣтельницей тѣхъ вліяній, которыя подѣйствовали на образованіе архитектурной школы Пуату; мы эти вліянія находимъ



Сенъ-Лу.

и въ Провансѣ, гдѣ въ основу почти всѣхъ романскихъ церквей положена та же конструктивная система, что въ церквахъ Пуату; затѣмъ ихъ можно прослѣдить даже въ Швейцаріи, въ церкви Грансона.

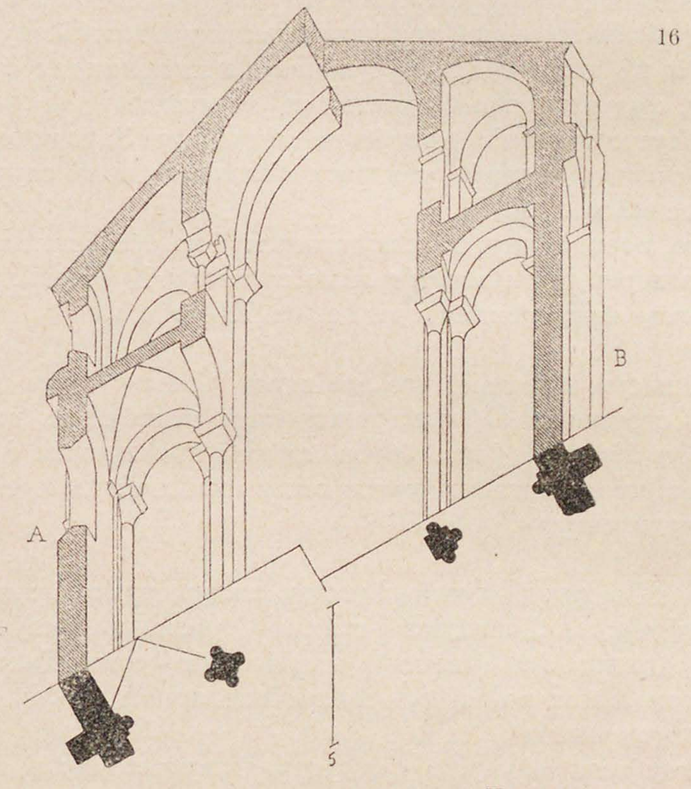
Наконецъ, къ группѣ же зданій Пуату слѣдуетъ отнести—или какъ ея отвѣтвленія или же, можетъ быть, какъ модели — и романскія зданія Оверни.

б.—Церкви Оверни: нефъ обыкновенно глухой, безъ оконъ, а боковыя галлереи въ два этажа.—Въ овернской группѣ, кромѣ собора въ Пюи, являющагося исключеніемъ, всѣ церкви покрыты коробчатыми сводами, но лишь въ рѣдкихъ случаяхъ здѣсь встрѣчается такая же легкая конструкція, какъ и въ Пуату, при которой необходима и крыша: въ Оверни черепицы крыши лежатъ непосредственно на сводахъ, на забуткѣ изъ камня.

Зданія Оверни выдѣляются не только массивностью конструкціи, но также и болѣе сложной, сравнительно, программой: здѣсь появляются боковыя галлереи въ два этажа; и это приводитъ къ такому устройству, какъ показано на рис. 16. Для даннаго примѣра послужила церковь въ Иссуарѣ, но все, что будетъ сказано далѣе

относительно нея, въ такой же мѣрѣ приложимо и къ ц. св.-Нектарія и къ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ въ Клермонѣ,—это зданія, скопированныя во всѣхъ отношеніяхъ одно съ другого.

Верхній этажъ боковыхъ галлерей покрытъ ползучимъ полукоробчатымъ сводомъ, а нижній этажъ—крестовымъ; и, какъ было отмѣчено по поводу ц. во Віе-Партеней, на каждомъ дѣленіи нефа ползучій сводъ прерывается подпружными арками, которыми окончательно и уничтожается распоръ главнаго коробчатаго свода.



Иссуаръ.

Откинувъ нижній крестовый сводъ, вы получите такой же пріемъ, какъ во Віе-Партеней (стр. 180);

Откинувъ полукоробчатый верхній сводъ и возвысивъ вслѣдствіе этого крестовый сводъ, получите разрѣзъ ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье (стр. 179):

Слѣдовательно, эти комбинаціи составляютъ собой какъ бы сочетаніе двухъ пріемовъ, примѣнявшихся въ школѣ Пуату;

Или же, такъ какъ простыя идеи рѣдко возникаютъ первыми, эти пріемы школы Пуату вытекаютъ, быть можетъ, изъ нѣкотораго рода раздвоенія комбинацій овернской школы.

Какое назначеніе имѣлъ верхній этажъ галлерей?

Въ главный нефъ онъ открывается лишь узкими аркатурами и освѣщается крайне скудно.

Подняться туда можно лишь по неудобнымъ лѣстницамъ, входы которыхъ спрятаны въ темныхъ углахъ.

Верхнія галлереи кажутся скорѣе казематами, чѣмъ мѣстомъ, свободно открытымъ доступу народа.

Появившіяся въ такую эпоху, когда благодаря паломничествамъ умножились сношенія съ Азіей, не отвѣчаютъ ли онѣ потребности имѣть надежное мѣсто для храненія такихъ предметовъ, которые оставлялись паломниками при отправленіи въ далекій путь?

Еще и въ наше время мусульмане, предпринимая путешествіе въ Мекку, хранятъ свои богатства въ мечетяхъ.

При существованіи подобнаго обычая на Западѣ можно было и здѣсь считать верхнія галлереи назначенными служить какъ складочное мѣсто.

И это, повидимому, подтверждается тѣмъ обстоятельствомъ, что верхнія галлереи примѣняются лишь въ эпоху Крестовыхъ походовъ и исчезаютъ, какъ увидимъ далѣе, въ XIII вѣкѣ.

Обращаетъ вниманіе, что въ школѣ Оверни очень рѣдко примѣняется стрѣльчатая форма: почти какъ исключеніе въ главномъ сводѣ ц. въ Иссуарѣ (рис. 16) находится стрѣльчатая форма, едва уловимая и, кромѣ того, напоминающая стрѣльчатую кривую мавританской архитектуры.

Школа Оверни достигла широкаго распространенія: въ Неверѣ — ц. св.-Стефана; въ Лангедокѣ—ц. сенъ-Сернэна въ Тулузѣ и аббатство въ Конхѣ (de Conques); въ Испаніи—сенъ-Жакъ-де-Компостелла,—эти зданія во всѣхъ отношеніяхъ принадлежатъ къ группѣ овернскихъ церквей.

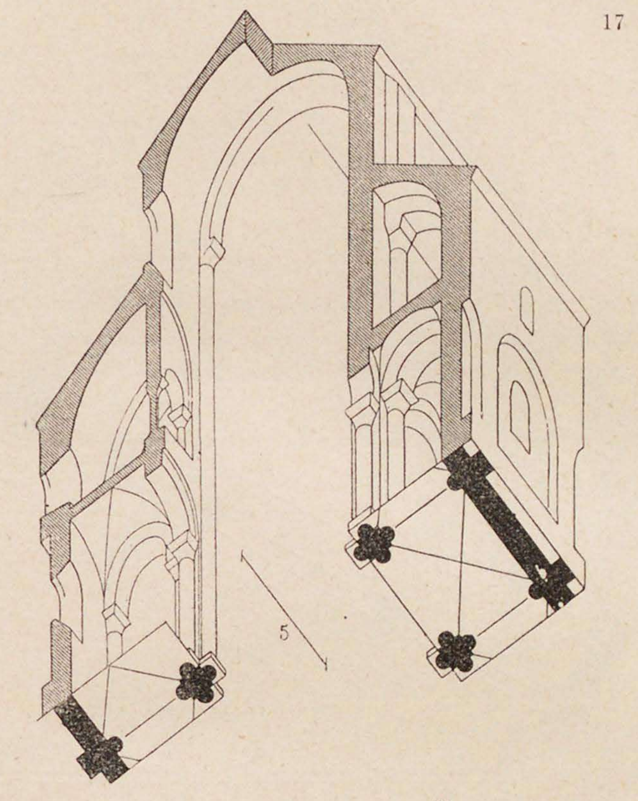
И даже если обратиться къ устройству романской капеллы въ лондонскомъ Тоуэрѣ съ ея боковыми двухъэтажными нефами, поддерживающими центральный коробчатый сводъ, то можно допустить, что и сюда, въ Англію, проникло ея вліяніе.

Сейчасъ только что была отмѣчена ц. св.-Стефана въ Неверѣ (рис. 17); эта церковь, какъ и ц. въ Шатель-Монтань (Бурбоннэ), выдѣляется изъ ряда другихъ важной особенностью:

Вмѣсто того, чтобы центральный коробчатый сводъ зажать между двумя полукоробчатыми сводами боковыхъ нефовъ, въ ц. св.-Стефана онъ поднятъ настолько высоко, что это позволяетъ продѣлать окна, освѣщающія непосредственно главный нефъ.

Вслѣдствіе такого вызвышенія устоевъ, сводъ находится на границѣ устойчивости или даже почти переходитъ ее: трещины пока-

зываютъ, что строитель дѣлалъ уже неосторожность, примѣняя этотъ смѣлый пріемъ.



Неверъ.

Кромѣ того, полукоробчатые своды, коль скоро ихъ давленіе дѣйствуетъ не въ пятахъ главнаго свода, уже лишаются своей полезной роли—укрѣплять главный сводъ: можно сказать, что зданіе, задуманное съ глухими нефами, было измѣнено во время исполненія, съ цѣлью достигнуть непосредственнаго освѣщенія.

Церковь св.-Стефана въ Неверѣ была окончена въ 1099 г.

Наконецъ, въ ц. сенъ-Сернэна въ Тулузѣ, хоръ которой былъ освященъ папой Урбаномъ II въ 1096 г., мы видимъ тему овернской школы въ примѣненіи къ плану въ пять нефовъ (рис. 18):

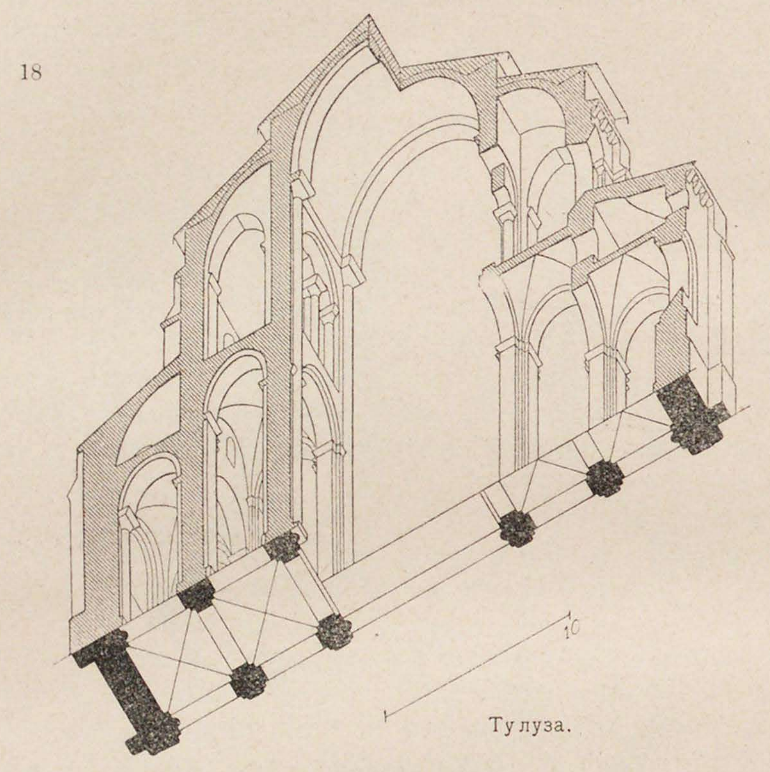
Боковые нефы вверху всѣ покрыты полукоробчатыми, а по нижнему этажу—крестовыми сводами.

Верхняя галлерея, окаймляющая главный нефъ, открывается въ него широкими аркатурами; галлереи же боковыхъ нефовъ представляютъ настоящіе казематы.

Въ романской архитектурѣ планъ въ пять нефовъ встрѣчается лишь какъ исключеніе.

Намъ извѣстно только два случая его примѣненія; второй находится въ Сувиньи (Пуату), и здѣсь онъ является результатомъ уже

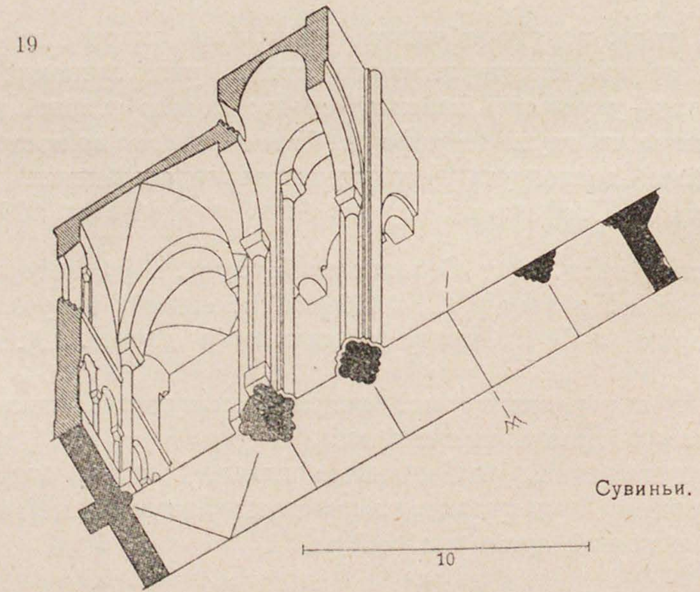
18



Тулуза.

позднѣйшей пристройки двухъ галлерей по обѣимъ сторонамъ зданія въ три нефа (рис. 19).

19



Сувиньи.

Первоначальный планъ отмѣченъ на рисункѣ сплошнымъ темнымъ тономъ, а позднѣйшія части—болѣе свѣтлой штриховкой.

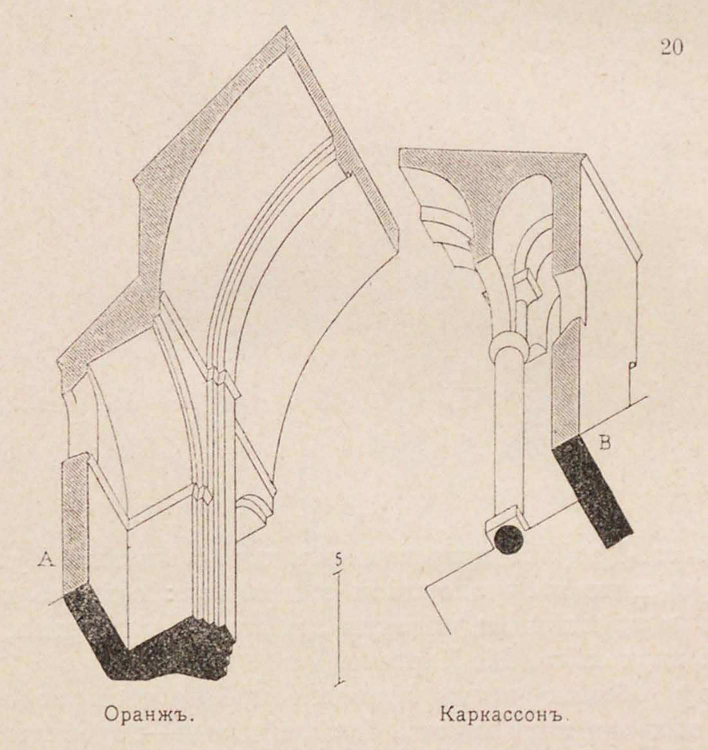
в.—Церкви южной Франціи.—Архитектура Прованса и Лангедока происходитъ отъ двухъ главныхъ вліяній:

Вліянія римскихъ традицій, еще не утратившихъ жизненности благодаря существовавшимъ развалинамъ;

И вліянія смежныхъ школъ Оверни и Пуату.

Почти во всѣхъ зданіяхъ Прованса кровля лежитъ непосредственно на сводѣ, что является лишь продолженіемъ античной практики.

Подражаніемъ же античному искусству объясняются и такія церкви, гдѣ центральный коробчатый сводъ укрѣпляется коробчатыми, поперечно направленными сводами; эта статическая комбинація, внушенная сводчатыми залами римлянъ, осуществлена въ соборѣ Оранжа (рис. 20, A) и находится въ Савойѣ, въ аббатствѣ Hauterive.



Оранжъ. Каркассонъ.

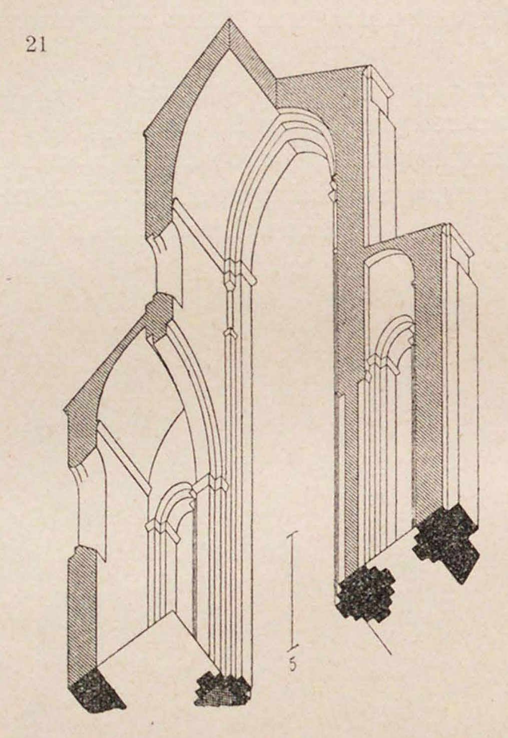
Обыкновенно же на югѣ Франціи воспроизводятся пріемы школъ Оверни или Пуату:

Въ Лангедокѣ ихъ находятъ (B) въ нефѣ ц. св.-Назарія въ Каркассонѣ; въ Провансѣ же, помимо общаго типа церквей Пуату и Оверни, т.-е. типа съ коробчатымъ сводомъ, можно ясно различить и два варіанта его: варіантъ архаическій, съ глухимъ нефомъ, и варіантъ позднѣйшій, съ непосредственнымъ освѣщеніемъ.

Послѣдній варіантъ появляется не ранѣе XII вѣка. Два главнѣйшихъ зданія, гдѣ онъ наблюдается,—это ц. Нотръ-Дамъ въ Вэзонѣ

и ц. св.-Трофима въ Арлѣ,—и ц. Нотръ-Дамъ въ Вэзонѣ дошла до насъ, вѣроятно, послѣ перестройки, вызванной разрушеніемъ города въ 1160 г., ц. св.-Трофима получила современный видъ послѣ ремонта, исполненнаго въ XII вѣкѣ, такъ что отъ ея первоначальныхъ конструкцій сохранились лишь старые пильеры, образующіе, какъ показано на рис. 21, ядро существующихъ устоевъ.

21



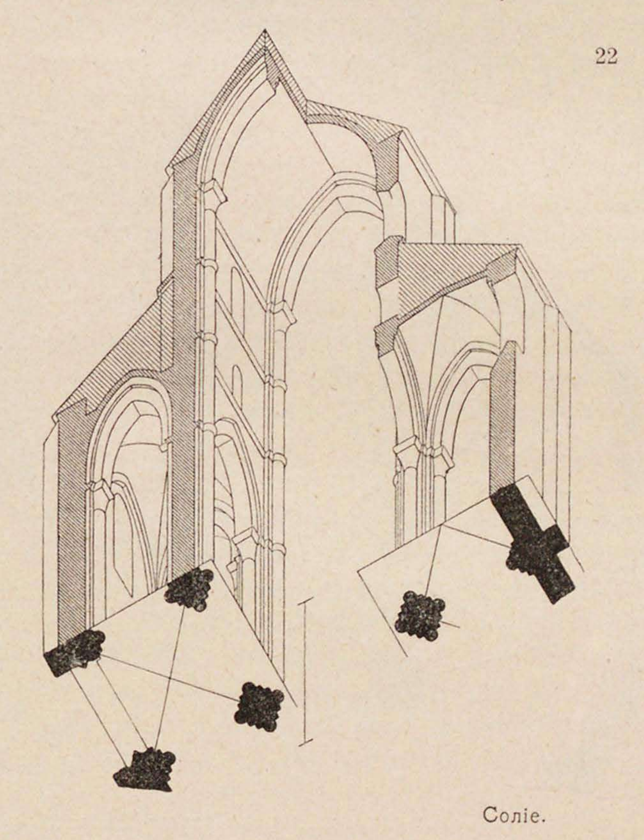
Арль.

Ц-овь св.-Трофима представляетъ церковь школы Пуату, видоизмѣненную лишь въ пропорціяхъ и деталяхъ: если въ ней возвысить нефъ и пристѣнныя колонны замѣнить пилястрами, то получилась бы церковь во Віе-Партеней (стр. 180).

Между обоими этими зданіями наблюдается поразительное сходство: тотъ же видъ имѣетъ большой сводъ—коробчатый стрѣльчатый сводъ, укрѣпленный подпружными арками; то же устройство боковыхъ нефовъ, покрытыхъ полукоробчатыми сводами, перерѣзанными аркатурами. Коль скоро пяты центральнаго свода приподняты, то это отражается неблагопріятно и на значеніи боковыхъ полукоробчатыхъ сводовъ, служащихъ для укрѣпленія перваго, такъ что и здѣсь, какъ въ Неверѣ (стр. 185), чувствуется сочетаніе двухъ идей, которыя зародились для самостоятельнаго существованія. Недостатки данной системы отчасти еще ослабляются въ провансальской школѣ тѣмъ, что здѣсь своды почти монолитной структуры.

Если бы явилась необходимость опредѣлить особенности провансальскихъ церквей, то можно было бы сказать, что это такія же церкви, какъ въ Пуату, но съ массивными сводами и съ приподнятымъ коробчатымъ сводомъ; эти общія характерныя черты мы встрѣчаемъ въ Вэзонѣ, въ сенъ-Поль-Труа-Шато, въ Гардъ-Адемаръ, въ сенъ-Гюилемъ-де-Дезеръ, и всѣ эти зданія относятся къ той эпохѣ, когда клюнійская школа, подавая въ этомъ отношеніи примѣръ другимъ, уже покидаетъ слишкомъ осторожный пріемъ композиціи, т.-е. съ глухимъ нефомъ.

г.—Церкви въ Бургундіи и появленіе въ клюнійской школѣ освѣщенія посредствомъ оконъ, расположенныхъ ниже пятъ свода.—Теперь перейдемъ къ обзору той школы (рис. 22 и 23), гдѣ всего яснѣе и



Соліе.

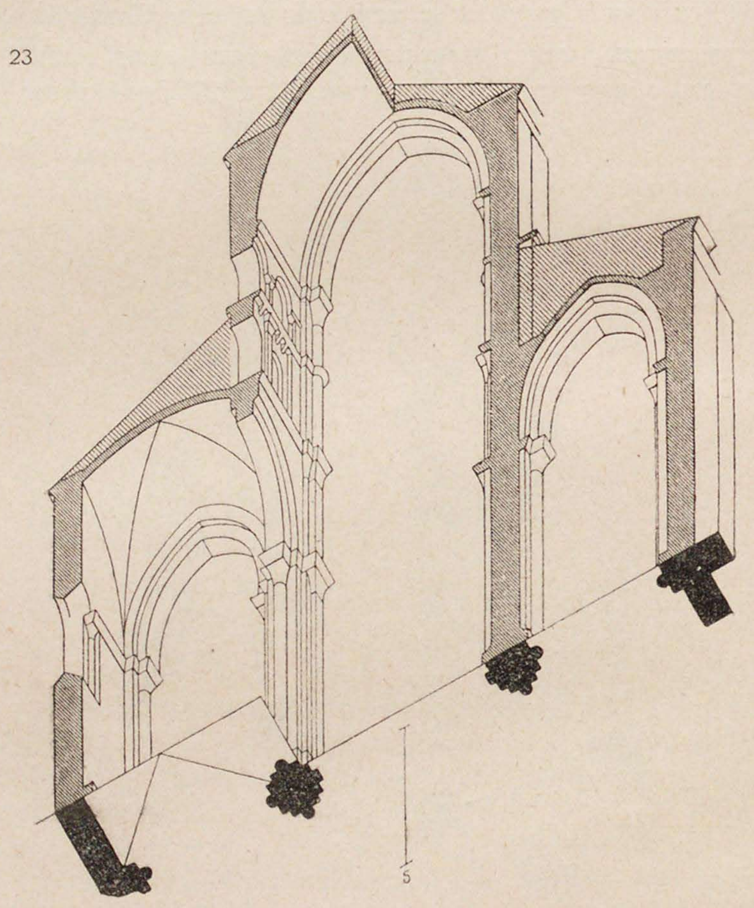
наиболѣе логично примѣняются оба смѣлыя видоизмѣненія въ типѣ зданій Пуату, состоящія въ томъ, что приподнимаютъ центральный коробчатый сводъ и подъ его основаніемъ открываютъ окна.

Чтобы имѣть возможность поднять выше точки опоры, для центральнаго нефа въ клюнійской школѣ пользуются тонкими и легкими коробчатыми сводами, при чемъ забутка не поднимается выше пазухъ свода, и, кромѣ того, силы распора ослабляются благодаря замѣнѣ полуциркульной формы стрѣльчатою. Чтобы локали-

зовать силы распора коробчатаго свода, въ немъ на высотѣ пятъ заложены связи, которыми эти силы передаются на эпероны. На стр. 140 уже былъ объясненъ этотъ пріемъ локализаціи силъ распора.

Боковыя галлереи никогда не покрываются полукоробчатыми сводами: въ устояхъ, на половинѣ ихъ высоты, эти своды произвели бы то опасное давленіе, которое и составляетъ существенный недостатокъ системъ равновѣсія, примѣненныхъ въ Неверѣ и Провансѣ, почему въ клюнійской школѣ боковые нефы всегда и покрываются крестовыми сводами.

23



Парэ-ле-Моніаль.

Въ клюнійской же школѣ появляется и стрѣльчатая форма. Здѣсь она примѣняется не только для коробчатыхъ сводовъ главныхъ нефовъ, но также и для начертанія начальныхъ арокъ въ крестовыхъ сводахъ боковыхъ нефовъ (стр. 133): въ одномъ случаѣ она вызвана статическими преимуществами, въ другомъ—удобствами въ начертаніи. Далѣе этого употребленіе стрѣльчатой формы не распространяется: для дверныхъ и оконныхъ пролетовъ такъ же, какъ и для чисто декоративныхъ аркатуръ, строители клюнійской школы никогда

не примѣняютъ стрѣльчатой формы: кажется, что они были вынуждены употребить ее только въ силу необходимости, но зато они первые пользуются ею въ широкихъ размѣрахъ.

Въ клюнійскихъ зданіяхъ между аркадами и окнами главнаго нефа тянется фризъ, обработанный отверстіями и называемый „трифоріумомъ“; онъ вытекаетъ изъ необходимости освѣтить крышу надъ сводами боковыхъ нефовъ; какъ въ овернской школѣ верхнія галлереи церквей, такъ и въ клюнійской эти крыши получаютъ свѣтъ черезъ отверстія, открывающіяся въ центральный нефъ. Въ провансальской школѣ, которая не допускаетъ крыши поверхъ сводовъ боковыхъ нефовъ, трифоріумъ является совершенно излишнимъ.

Примѣры на рис. 22 и 23, которыми было охарактеризовано устройство клюнійскихъ церквей, заимствованы изъ церквей въ Соліе и въ Парэ-ле-Моніаль.

Въ Соліе (рис. 22) клюнійскій типъ воспроизводится въ болѣе корректныхъ формахъ и съ такимъ совершенствомъ въ деталяхъ, которыя никогда не были превзойдены въ романскомъ искусствѣ. Въ Парэ-ле-Моніаль (рис. 23) архитектура развертываетъ въ полномъ объемѣ свои декоративныя средства.

Въ обоихъ случаяхъ мы видимъ, что главный коробчатый сводъ имѣетъ ясно выраженную стрѣльчатую форму, и такой же формы щековыя арки, образующія крестовые своды боковыхъ нефовъ, а всѣ пролеты, всѣ декоративныя аркатуры—исключительно полуциркульной формы.

Заслуживаетъ вниманія та осторожность, съ какою продѣланы отверстія въ стѣнѣ, несущей на себѣ коробчатый сводъ главнаго нефа: по одному окну на дѣленіе нефа, по одному пролету въ трифоріумѣ. Эта стѣна играла существенную роль въ устойчивости свода, почему архитекторъ и избѣгалъ ее ослаблять. Въ Парэ-ле-Моніаль каждое звено обработано какъ бы тремя окнами и тремя пролетами трифоріума, но архитекторъ не отважился открыть болѣе одного пролета, а два другіе были фальшивые.

Обѣ церкви, въ Соліе и въ Парэ, на рисункахъ изображены съ тѣмъ покрытіемъ, которое имѣли первоначально.

Подобно тому, какъ это было въ церквахъ Пуату, и здѣсь крыши охватывали главный коробчатый сводъ и, безъ сомнѣнія, опирались непосредственно на него: ихъ тяжесть увеличивала силы распора, что и принудило впослѣдствіи замѣнить ихъ независимой отъ свода крышей; но въ Соліе еще до сихъ поръ можно видѣть и слѣды надкладки наружныхъ стѣнъ и очевидныя указанія на первоначальное устройство крыши.

Способъ освѣщенія нефовъ съ коробчатыми сводами, примѣнявшійся въ клюнійской школѣ, былъ уже отмѣченъ нами въ архитектурѣ Оверни, въ Шатель-Монтань и Неверѣ, въ Провансѣ— св.-Трофимъ, Вэзонъ, сенъ-Гюилемъ; но какой школѣ принадлежитъ самая идея?

Вопросъ разрѣшается, повидимому, въ пользу клюнійской школы:

Внѣ клюнійской школы встрѣчаются лишь такія церкви, гдѣ неудачное сочетаніе большого коробчатаго свода на устояхъ и полукоробчатыхъ сводовъ, поддерживающихъ первый, обнаруживаетъ почти противорѣчье, одно изъ тѣхъ разногласій, которыя выдаютъ пріемы, вышедшіе изъ вторыхъ рукъ: именно такой случай представляютъ св.-Стефанъ въ Неверѣ и церкви Прованса. Въ клюнійской же школѣ, наоборотъ, все согласовано, во всемъ чувствуется такая мысль, которая осуществлена за одинъ разъ: здѣсь, несомнѣнно, она и зародилась.

Въ пользу этого вывода говорятъ и даты:

Въ ц. Клюни, начатой въ 1089 г., хоръ былъ оконченъ въ 1095 г.; время его освященія совпадаетъ съ проѣздомъ чрезъ Францію папы Урбана II на соборъ въ Клермонѣ; освященіе хора въ Клюни нѣсколькими годами предшествуетъ освященію ц. св.-Стефана въ Неверѣ. Церковь въ Парэ-ле-Моніаль была освящена въ 1104 г. церковь въ ла-Шаритэ—въ 1107; слѣдовательно, идея зародилась въ клюнійской школѣ, откуда она перешла въ Неверъ и Провансъ.

КОМБИНАЦІИ СЪ КРЕСТОВЫМИ СВОДАМИ.

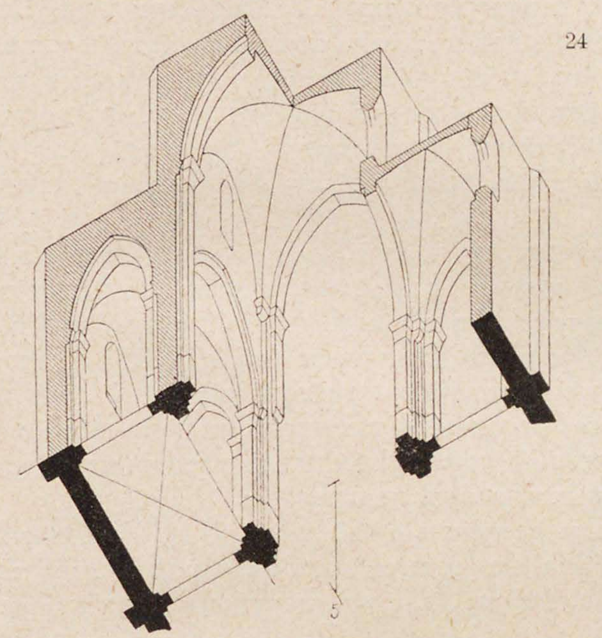
Чтобы достигнуть непосредственнаго освѣщенія нефовъ, казалось бы естественнымъ прибѣгнуть къ крестовому своду: народы древности уже показали этому примѣръ, и мысль о подражаніи имъ должна бы, безъ сомнѣнія, явиться уже въ раннюю эпоху.

Впрочемъ, на Западѣ на этотъ путь вступали съ недовѣріемъ. Здѣсь крестовый сводъ постоянно примѣняется строителями къ узкимъ боковымъ нефамъ, гдѣ прочность свода обезпечивается незначительностью пролета и гдѣ легко уничтожать его распоръ; но какъ только дѣло касалось большихъ нефовъ, то строителями проявляется нерѣшительность.

Церкви съ крестовымъ сводомъ надъ центральнымъ нефомъ во Франціи встрѣчаются лишь какъ изолированные случаи, соста-

вляютъ поистинѣ исключенія, и единственно въ Палестинѣ этому принципу слѣдуютъ безъ всякихъ отступленій.

Церкви Палестины съ крестовыми сводами.—Церковь св.-Анны въ Палестинѣ (рис. 24) представляетъ во всей чистотѣ типъ церквей св.-земли.



Іерусалимъ.

Устройство ея во всѣхъ отношеніяхъ отвѣчаетъ потребностямъ такой страны, гдѣ дожди крайне рѣдки и гдѣ не имѣется строевого лѣса: ни одной деревянной части; всѣ своды какъ главнаго нефа, такъ и боковыхъ галлерей покрыты простыми террасами. Своды боковыхъ галлерей имѣютъ поверхъ смазку, которая выровнена горизонтально и образуетъ сплошную платформу, а непосредственно на нее опираются пяты центральныхъ крестовыхъ сводовъ: едва ли возможно представить себѣ болѣе простую и въ то же время болѣе солидную конструкцію. Въ основѣ это зданіе является не чѣмъ инымъ, какъ сводчатой базиликой римлянъ.

Другую характерную черту этой сирійской архитектуры составляетъ стрѣльчатая форма всѣхъ арокъ, которая здѣсь господствуетъ безъ всякихъ исключеній.

Указанныя особенности обнаруживаются въ церквахъ Лидды, Абу-Гоша.

Лишь съ трудомъ можно указать среди зданій, возведенныхъ крестоносцами, на нѣсколько случаевъ, гдѣ примѣняется коробчатый сводъ (Джебеилъ и, быть можетъ, Бейрутъ); помимо этихъ исключеній, къ тому же очень рѣдкихъ, церкви св.-земли покрыты кресто-

выми сводами и плоскими террасами и не имѣютъ ни одной арки полуциркульной формы.

Строителями большинства этихъ церквей были клюнійскіе монахи, но, возводя ихъ, они сдѣлали уступки мѣстнымъ традиціямъ.

Уже въ римскую эпоху мы встрѣчаемъ въ Сиріи не только крестовый сводъ изъ тесанаго камня, но даже и стрѣльчатую форму арокъ (т. I, стр. 450 и 446), которые удержались здѣсь до нашего времени; крестоносцы же нашли эти элементы настолько укрѣпившимися въ мѣстной строительной практикѣ, что имъ пришлось, усвоивъ ихъ, лишь приспособить къ программѣ своихъ церквей.

Этотъ процессъ усвоенія, быть можетъ, уже закончился во время великихъ паломничествъ, предшествовавшихъ Крестовымъ походамъ.

Изслѣдованія Mauss'а позволяютъ думать, что ц. св.-Анны возведена ранѣе перваго Крестоваго похода (1099) г.; едва ли возможно отнести къ произведеніямъ крестоносцевъ и фасадъ входа въ храмъ надъ Гробомъ Господнимъ, такъ какъ на немъ еще сохранились слѣды тѣхъ поврежденій, которыя были сдѣланы крестоносцами, чтобы его включить въ ихъ новую церковь.

Романскіе элементы существовали до Крестовыхъ походовъ, а Палестина была не только колоніей романской архитектуры, но служила, повидимому, для нея центромъ формированія.

Западныя церкви съ крестовыми сводами.—Церковь въ Везелей (рис. 25), гдѣ мы впервые находимъ на Западѣ сирійскій типъ, т.-е. покрытіе главнаго нефа крестовымъ сводомъ, по времени сооруженія совпадаетъ съ ц. въ Парэ-ле-Моніаль, покрытой коробчатымъ сводомъ; обѣ церкви были освящены въ 1104 г., и та и другая —произведенія клюнійскихъ монаховъ.

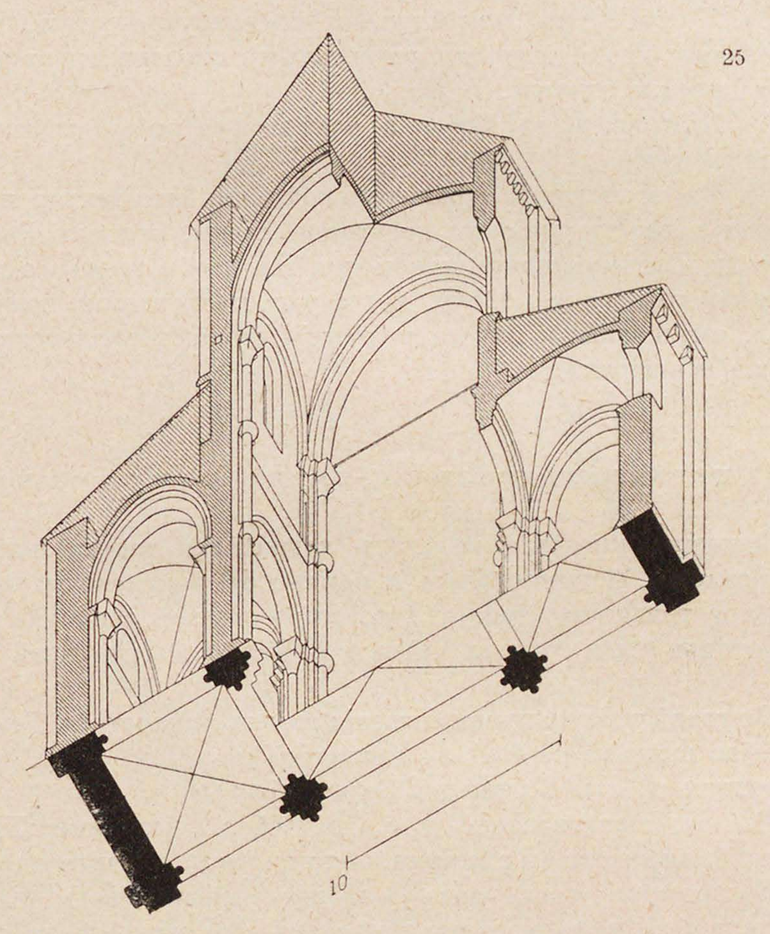
Перенося сирійскій пріемъ на Западъ, романскіе архитектора стремились удовлетворить климатическимъ условіямъ Франціи, для чего они стали скрывать своды подъ крышами.

Не только центральный нефъ былъ защищенъ крышей, но и боковые нефы покрывались односкатной крышей; и вотъ что явилось послѣдствіемъ этой, съ перваго взгляда какъ бы несущественной, детали:

1.—Крыша, вѣнчающая главный нефъ, опирается на наружныя стѣны.

Если дать своду стрѣльчатую форму, то это вызвало бы чрезмѣрную вышину наружныхъ стѣнъ; рѣшили остановиться на полуциркульномъ профилѣ, хотя онъ менѣе выгоденъ въ статическомъ отношеніи.

2.—Въ сирійской системѣ, гдѣ своды боковыхъ нефовъ покрыты простыми террасами, пяты главнаго свода можно было расположить непосредственно на сводахъ боковыхъ нефовъ, покрытыхъ простыми террасами; но съ появленіемъ односкатной крыши приходится поднять на ея высоту и пяты главнаго свода, что наноситъ ущербъ устойчивости зданія.



Везелей.

Такимъ образомъ, съ одной стороны, усиливается распоръ, съ другой же — возрастаетъ вышина, и тѣ же условія равновѣсія которыя въ Сиріи не оставляютъ желать ничего лучшаго, здѣсь дѣлаются вдвойнѣ невыгодными. Напрасно пытаются предупредить опасность помощью связей, расположенныхъ на уровнѣ пятъ (еще сохранились ихъ скобы): такъ какъ эти связи, помимо того, что лежали слишкомъ низко, были и вообще недостаточны, то своды вскорѣ же стали угрожать опрокинуть свои устои, и, чтобы ихъ спасти, принуждены были установить каменныя подпоры—аркбутаны, къ которымъ намъ еще предстоитъ вернуться по поводу зарожденія готическихъ пріемовъ конструкціи.

Такимъ образомъ, примѣръ Везелей не создалъ школы: далеко не ускоривъ прогресса на Западѣ, онъ способствовалъ, быть можетъ, его замедленію, пробудивъ недовѣріе къ самому пріему.

Анзи-ле-Дюкъ относится къ числу тѣхъ рѣдкихъ зданій, гдѣ повторили покрытіе крестовымъ сводомъ, но здѣсь размѣры его были настолько незначительны, что устранялась всякая опасность.

Въ Тиль-Шатель прибѣгли къ среднему рѣшенію, т.-е. воспользовались традиціоннымъ коробчатымъ сводомъ, и въ него врѣзаются простые люнеты.

Въ Шатонефъ, въ Бріоннэ, замѣчаются робкія попытки пересѣченія сводовъ.

Въ Васси на зданіи отразились колебанія архитекторовъ: сперва пытались возвести такіе же крестовые своды, какъ въ Везелей, но затѣмъ изъ осторожности ихъ покинули, чтобы вновь къ нимъ вернуться въ готическую эпоху, когда уже располагали новыми средствами, вытекавшими изъ конструкціи сводовъ назависимыми лотками на нервюрахъ.

ЦЕРКВИ СЪ КРЕСТОВО-ПАРУСНЫМИ СВОДАМИ.

Одновременно съ тѣмъ, какъ клюнійская школа вступала на путь развитія, формировалась и романская архитектура на Рейнѣ, благодаря традиціямъ, унаслѣдованнымъ отъ той византійской колоніи, которая была создана Карломъ Великимъ въ своей столицѣ.

Во главѣ рейнскаго возрожденія стоялъ императоръ Генрихъ IV: имъ было вызвано на Рейнѣ движеніе, подобное тому, которымъ руководили аббаты Клюни въ Бургундіи.

Въ его царствованіе, т.-е. до 1106 г., базилики Шпейера и Майнца были замѣнены зданіями, покрытыми исключительно сводами.

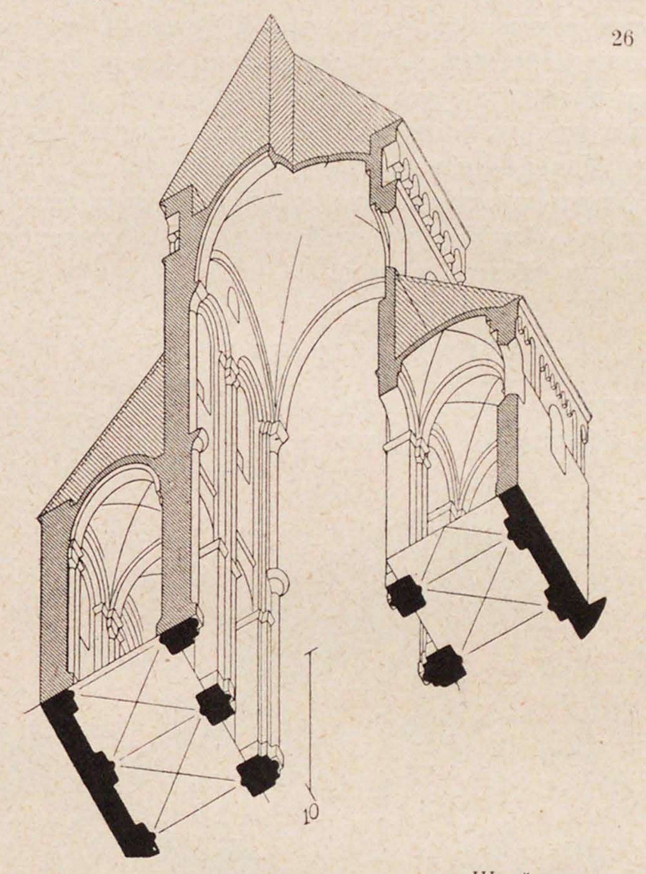
Возведенные тогда надъ большими нефами своды были, вѣроятно, крайне несовершенны, такъ какъ еще ранѣе конца XII вѣка ихъ уже пришлось перестроить; помимо очень рѣдкихъ исключеній, дошедшіе до насъ своды рейнской архитектуры восходятъ, самое большее, къ этому времени.

На рис. 26 указаны и структура сводовъ и система равновѣсія, примѣняющіяся въ рейнской школѣ (нефъ Шпейерскаго собора).

Чтобы уменьшить распоръ, здѣсь прибѣгаютъ къ высоко вспарушенному крестовому своду, формы почти паруснаго свода; а чтобы обезпечить устойчивость, всегда безъ колебаній примѣняютъ систему массивныхъ пильеровъ, хотя бы и загромождающихъ внутренность зданія.

Главный нефъ расчлененъ на квадраты, отвѣчающіе двумъ дѣленіямъ боковыхъ нефовъ, и между двумя устоями, несущими большой

сводъ, поднимается промежуточный устой, внизу поддерживающій пять арокъ боковыхъ нефовъ, а вверху, продолжаясь, образующій вспомогательную опору, которая сопротивляется опрокидыванію стѣнъ главнаго нефа и значительно обезпечиваетъ ихъ участіе въ уничтоженіи распора сводовъ.



Шпейеръ.

Неравномѣрно нагруженные пильеры и въ поперечномъ сѣченіи, перемежаясь черезъ одинъ, имѣютъ различные размѣры, но полагаютъ, что первоначально они были всѣ равны; болѣе тонкіе изъ нихъ считаются за остатки сооруженія императора Генриха IV, а болѣе массивные будто бы были усилены во время возведенія существующихъ сводовъ. Такъ или иначе, но это чередованіе различной толщины пильеровъ даетъ рейнскимъ зданіямъ особый, лишь имъ свойственный, характеръ.

Обращаетъ вниманіе, какъ особенность внѣшней обработки рейнскихъ зданій, наружная галлерея, проходящая подъ крышей; впрочемъ, она играетъ чисто декоративную роль, служитъ для заполненія плоскости, заключающейся между окнами и карнизомъ и достигающей значительныхъ размѣровъ вслѣдствіе высокаго подъема сводовъ.

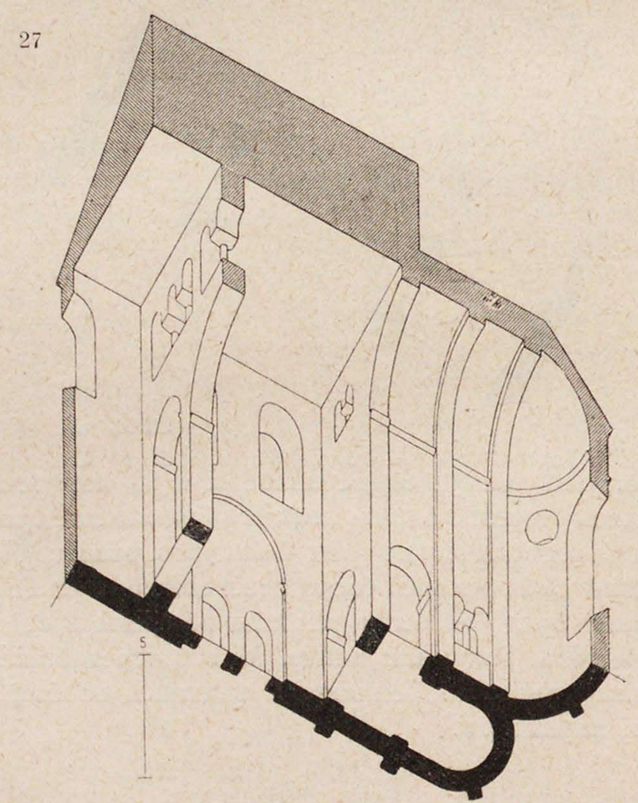
Эти зданія столь могучей, до чрезмѣрности, структуры производятъ впечатлѣніе самаго строгаго величія (романскія части Страсбургскаго собора и др.).

Съ рейнской архитектурой мы вступаемъ въ XIII вѣкъ.

Въ этотъ моментъ въ центральной Франціи уже достигли преобладанія готическіе методы конструкціи: Иль-де-Франсъ и ближайшія къ нему провинціи уже вполнѣ обладаютъ всѣми средствами, вытекающими изъ конструкціи помощью нервюрныхъ сводовъ и аркбутановъ. Дальнѣйшія видоизмѣненія въ конструкціи церковнаго корабля (нефа) мы прослѣдимъ въ готической архитектурѣ; здѣсь же, чтобы дополнить обзоръ романской структуры, остается разсмотрѣть лишь устройство абсиды и хора.

ТРАНСЕПТЪ И АБСИДА.

Въ античныхъ базиликахъ сводами покрывались лишь замыкающія ихъ абсиды. Въ раннюю эпоху романскаго искусства един-



Сенъ-Женеру.

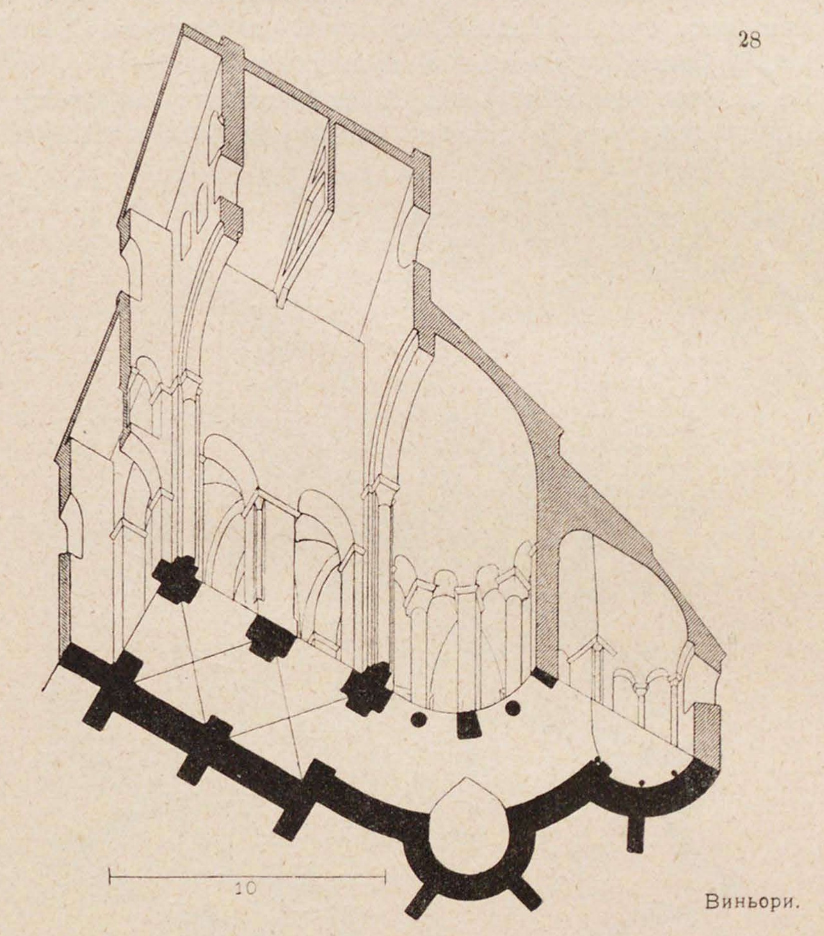
ственной сводчатой частью церкви былъ алтарь. Въ примѣрахъ, изображенныхъ на рис. 27 и 28, хоръ, равно какъ и нефъ, покрытъ деревянной крышей.

Рис. 27 (ц. сенъ-Женеру) представляетъ хоръ и алтарь въ ихъ наиболѣе простыхъ формахъ.

Церковь имѣетъ здѣсь одинъ нефъ, и отъ хора онъ отдѣляется лишь поперечной стѣной, обработанной пролетами.

Алтарь состоитъ изъ главной абсиды съ примыкающими къ ней двумя малыми абсидами, которыя служили, быть можетъ, не капеллами, но кладовыми для книгъ и облаченій.

28



Виньори.

Церковь въ Виньори (рис. 28) отличается уже болѣе сложнымъ расположеніемъ:

Независимо отъ главной абсиды и двухъ ризницъ, мы находимъ въ глубинѣ, за алтаремъ, капеллу и обслуживающій ее деамбулаторій (кольцевая галлерея).

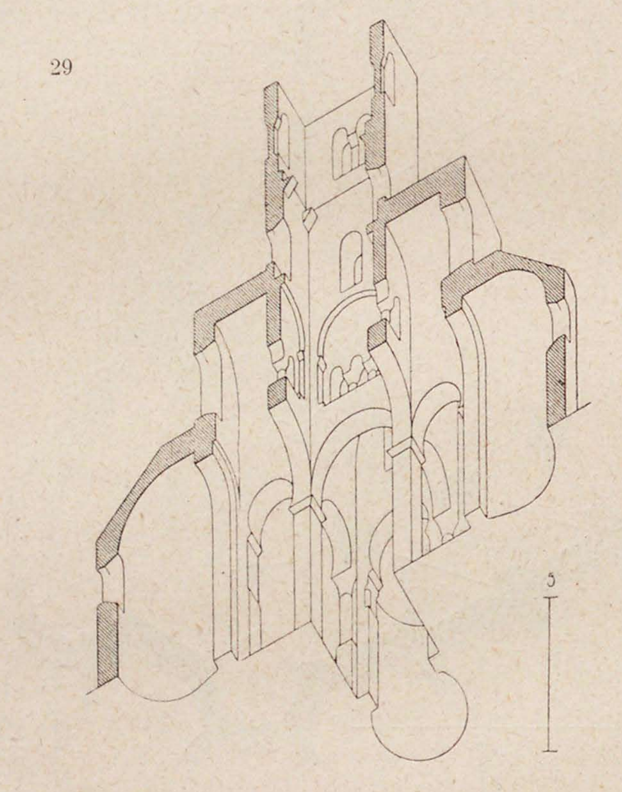
Покрытіе нефа состоитъ еще изъ открытыхъ стропилъ, и только абсиды и деамбулаторій защищены сводами.

Такъ же, какъ и въ предыдущемъ примѣрѣ, только одна поперечная стѣна отмѣчаетъ, гдѣ кончается нефъ и начинается хоръ; матеріальная преграда алтаря—византійскій иконостасъ — повидимому, не употреблялась въ западной архитектурѣ.

Въ Нормандіи, гдѣ церкви не имѣютъ деамбулаторія, со стороны алтаря онѣ отличаются отъ древнехристіанскихъ базиликъ лишь двумя замѣтными особенностями: значительной длиной концовъ креста, образующихъ хоръ, и возвышеніемъ того квадрата, который соотвѣтствуетъ пересѣченію концовъ креста съ главнымъ нефомъ.

Этотъ центральный квадратъ обрамляется 4 большими арками, опирающимися на массивные пильеры, и снаружи выражается квадратной башней, увѣнчанной шпицемъ.

Въ Жерминьи-ле-Прэ (рис. 29) наблюдаются попытки, направленныя къ тому, чтобы покрыть сводами и хоръ и алтарь.


29

Церковь формы греческаго креста и имѣетъ четыре абсиды.

Концы креста покрыты коробчатыми сводами, и освѣщающія ихъ окна продѣланы въ щековыхъ стѣнахъ.

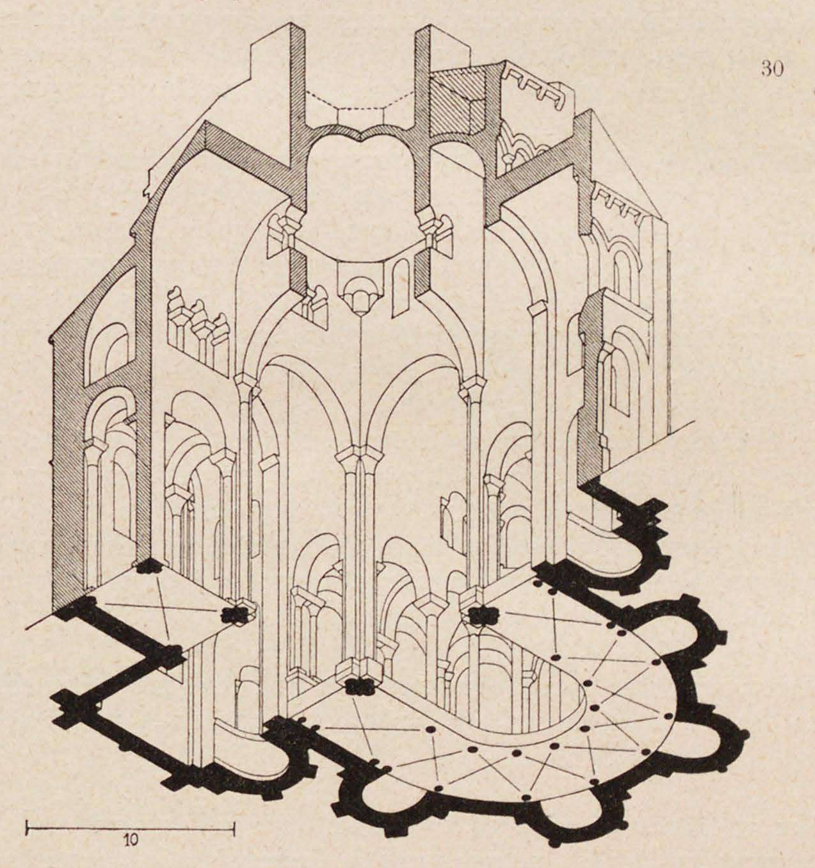
На мѣстѣ пересѣченія нефовъ представлялось на выборъ: или отказаться отъ непосредственнаго освѣщенія или отъ свода; предпочли второе рѣшеніе, т.-е. возвели центральную башню, заканчивающуюся фонаремъ.

Хотя эта башня и не имѣетъ свода, однако она значительно обременяетъ несущія ее арки и увеличиваетъ ихъ распоръ.

Поскольку ниже будетъ проявляться распоръ, постольку онъ будетъ менѣе опасенъ; отсюда вытекаетъ то странное устройство, что остовъ башни начинается изъ самой внутренности зданія.

Благодаря этому пріему обезпечивается устойчивость башни, а четыре стороны ея основанія, облегченныя изящно обработанными отверстіями, раздѣляютъ нефы наподобіе эпероновъ, поражающихъ своей оригинальностью.

Въ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ, въ Клермонѣ (рис. 30), центральный квадратъ, какъ и въ Жерминьи, представляетъ квадратную башню, основаніе которой покоится на четырехъ большихъ аркахъ, расположенныхъ внутри нефа.



Хотя общій пріемъ тотъ же и тѣ же отверстія въ основаніи башни, но здѣсь она покрыта сводомъ, и въ центральный квадратъ не открывается ни одного окна.

На нашемъ рисункѣ показано, какимъ образомъ укрѣпленъ куполъ въ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ:

Съ двухъ сторонъ, передней и задней, куполъ удерживается коробчатыми сводами нефа и алтаря.

На боковыхъ сторонахъ казалось бы достаточнымъ было его укрѣпить также съ помощью коробчатыхъ сводовъ надъ концами креста.

Но такъ какъ послѣдніе своды не достигаютъ такой высоты, какъ своды главнаго нефа, то и опасались, что ихъ распоръ будетъ проявляться слишкомъ низко:

Вмѣсто того, чтобы продолжить боковые своды до самой башни, ихъ прервали по линіи боковыхъ нефовъ; здѣсь они обдѣланы аркой, съ тимпана которой поднимается ползучій сводъ, служащій для укрѣпленія купола съ одной стороны.

Въ согласованіи всѣхъ частей даннаго ансамбля обнаруживается вполнѣ выработанное искусство, и даже въ готической архитектурѣ мы не встрѣтимъ ни болѣе глубокаго анализа силъ распора, ни большаго искусства въ примѣненіи средствъ для ихъ уничтоженія.

Необходимо, впрочемъ, признать, что эти предосторожности выходятъ нѣсколько изъ границъ необходимаго, почему онѣ, какъ излишнія, не примѣняются въ школахъ Пуату и Оверни, которыя обыкновенно хотя и отмѣчаютъ пересѣченіе нефовъ приподнятымъ куполомъ, но не опускаютъ основанія башни внутрь зданія и не прибѣгаютъ къ помощи полукоробчатыхъ сводовъ, а лишь усиливаютъ пильеры.

Замѣчается также, что во всѣхъ школахъ, гдѣ господствуетъ полукоробчатый сводъ (Овернь, Провансъ, Пуату, Шаранты), куполъ, отмѣчающій пересѣченіе нефовъ, всегда покоится на коническихъ (тромповидныхъ) парусахъ; куполъ же на сферическихъ парусахъ составляетъ особенность византійской школы Перигора и школы Палестины.

Намъ извѣстна лишь единственная церковь, гдѣ на пересѣченіи нефовъ куполъ замѣненъ крестовымъ сводомъ, именно сенъ-Савэнъ.

Что касается абсидъ, то въ западной архитектурѣ онѣ обрисовываются въ формѣ полукруглыхъ башенъ; абсида же полигональной формы принадлежитъ исключительно романской школѣ Палестины.

Обратимся снова къ общему расположенію и попытаемся установить ту основную мысль, которой руководились романскіе строители въ различныхъ разсмотрѣнныхъ нами обработкахъ плана:

Для алтаря, какъ и для нефа, затрудненіе состояло въ томъ, чтобы перекрыть его сводомъ, не лишая и свѣта; но это затрудненіе возникаетъ лишь въ моментъ появленія деамбулаторія.

Существуютъ и такія церкви съ деамбулаторіемъ, гдѣ абсида, какъ и нефъ, не имѣетъ непосредственнаго освѣщенія (ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье).

Но иногда замѣчаются и попытки освѣтить абсиду: на рис. 30 изображена въ ея главныхъ массахъ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ, гдѣ подъ сводомъ абсиды продѣланы окна, а нефъ остается глухимъ. То же наблюдается въ сенъ-Савэнѣ, въ сенъ-Сернэнѣ, въ Конхѣ, въ сенъ-Эвтропѣ: распоръ коробчатаго свода представлялся болѣе опаснымъ, чѣмъ распоръ купола.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО.

До сихъ поръ мы изслѣдовали церковь въ отношеніи конструкціи и равновѣсія, теперь же сдѣлаемъ обзоръ ея внутренняго устройства и символическихъ украшеній.

КРИПТА.

Расположенная подъ алтаремъ крипта является какъ бы воспроизведеніемъ въ маломъ видѣ самой церкви: центръ ея занимаетъ гробница святого, а кругомъ нея обходитъ подземный деамбулаторій.

Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ въ крипту ведетъ одна дверь; обыкновенно же имѣется два входа, соотвѣтствующіе двумъ концамъ деамбулаторія и позволяющіе установить свободную, безъ помѣхъ, циркуляцію.

Иногда, за недостаткомъ высоты, принуждены отказаться отъ покрытія центральной части крипты однимъ сводомъ, и тогда она имѣетъ видъ зала, подраздѣленнаго рядами колоннъ, на которыхъ покоятся или небольшіе крестовые сводики или же плафонъ изъ каменныхъ плитъ.

Въ ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ крипта принадлежитъ къ послѣднему типу, а въ ц. сенъ-Эвтропа (стр. 181) она имѣетъ форму нефа.

ПРЕСТОЛЫ, КУПЕЛИ, УТВАРЬ РОМАНСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ.

Какъ мы видѣли ранѣе, въ западныхъ монастыряхъ къ единственному престолу раннихъ базиликъ присоединилось множество престоловъ, посвященныхъ святымъ, и планъ сенъ-Галленскаго монастыря показываетъ ихъ первоначальное распредѣленіе — вдоль нефовъ; затѣмъ мы видѣли, что это неудобное расположеніе замѣнилось другимъ — въ видѣ короны вокругъ алтаря.

Отъ этихъ романскихъ престоловъ сохранились лишь крайне незначительные остатки, и объ ихъ видѣ можно заключить главнымъ образомъ изъ миніатюръ въ манускриптахъ, согласно которымъ они представляли массивную, покрытую гладкой плитой гробницу съ передвижнымъ крестомъ и свѣтильниками.

Въ малыхъ абсидахъ престолы увѣнчивались досками, на которыхъ были изображены священныя сцены и которыя служили запрестольными образами; главный престолъ былъ защищенъ сѣнью, или киворіемъ, но никогда не имѣлъ запрестольнаго образа, такъ что аббату, или епископу, кресло котораго помѣщалось въ глубинѣ абсиды, присутствующіе на богослуженіи были видны поверхъ престола.

Каѳедры романской эпохи намъ извѣстны лишь по латинскимъ амвонамъ, которымъ, безъ сомнѣнія, они подражали (стр. 60).

Купели уже не достигаютъ болѣе тѣхъ размѣровъ, которые были необходимы при крещеніи погруженіемъ въ воду, — теперь это каменныя или металлическія чаши, иногда покоящіяся на колонкахъ.

Колодцы для омовеній, существовавшіе въ раннихъ церквахъ, теперь уничтожены и замѣнены простыми кропильными чашами.

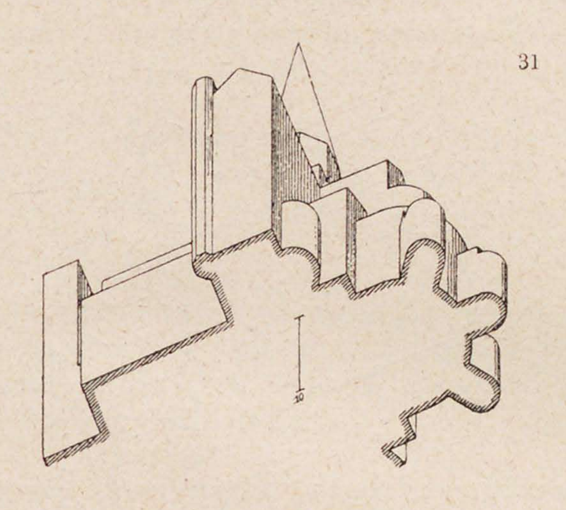
ИЗВАЯНІЯ.

Для символическихъ или фигурныхъ украшеній внутри зданій избирались большею частью капители колоннъ, а снаружи—тимпаны дверей.

Въ клюнійской архитектурѣ имѣются многочисленные примѣры капителей, корзины которыхъ трактуются какъ кольцевой фризъ, гдѣ въ видѣ барельефа выдѣляются или библейскія сцены или какое-нибудь событіе, заимствованное изъ житія святыхъ. Въ тимпанахъ центръ композиціи занимаетъ большая фигура благословляющаго Христа, окруженная ореоломъ; иногда его окружаютъ символы евангелистовъ; въ другихъ же случаяхъ онъ представленъ возсѣдающимъ на Страшномъ судѣ, отдѣльныя сцены котораго распредѣлены поясами (тимпаны въ Отэнѣ, въ Везелей, въ ц. св.-Трофима и др.); и это скульптурное убранство входовъ дополняется большими изваяніями святыхъ, занимающими откосы пролета.

Фронтонъ главнаго фасада коронуется крестомъ; послѣдній часто высѣкается въ плитѣ квадратной формы, которою увѣнча-

вается вершина щипца; однако, изъ чувства благоговѣнія, форму креста никогда не вмѣшиваютъ въ обычныя украшенія: его разсматриваютъ какъ символъ, но не какъ украшеніе.



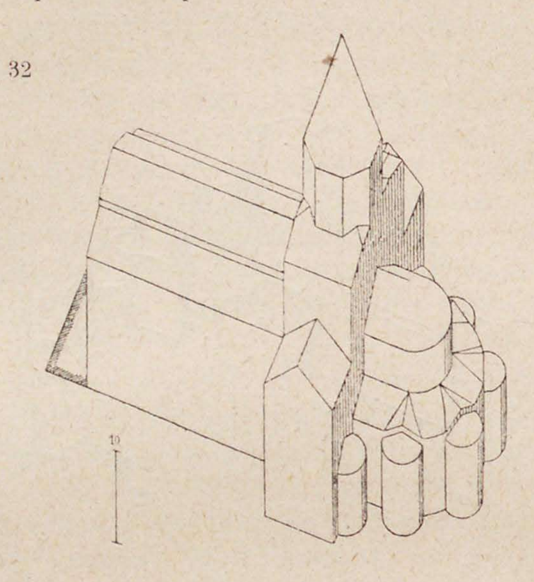
Ранѣе уже былъ указанъ характеръ живописнаго убранства, покрывавшаго внутренность зданія, т.-е. колонны и арки покрыты орнаментомъ въ видѣ ткани изъ повторяющихся мотивовъ; плоскости же стѣнъ и своды разбиты на прямоугольники, образующіе столько же картинъ, а въ глубинѣ абсиды — колоссальныя фигуры Христа, Пр. Дѣвы и святыхъ.

Вообще же, и особенно въ школахъ Пуату и Сентонжа, замѣчается странный контрастъ между богатствомъ внѣшней обработки храмовъ и скудостью украшеній внутри: фасады обременены скульптурой, а внутреннія стѣны совершенно обнажены. На стр. 159 было изложено объясненіе этого контраста: хотя живопись сохранилась и въ незначительномъ числѣ церквей, но послѣднія почти всѣ подготовлялись въ расчетѣ на нее, такъ что богатству внѣшней скульптуры соотвѣтствовала бы роскошь живописнаго убранства внутри.

ВНѢШНІЙ ВИДЪ ЦЕРКВЕЙ, КОЛОКОЛЬНИ, НАРТЕКСЫ, БАПТИСТЕРІЙ, КЛУАТРЫ, ГРОБНИЦЫ.

Во внѣшнемъ видѣ романскихъ церквей, въ ихъ массахъ совершенно ясно выражаются ихъ структура и планъ: и пересѣченіе двухъ нефовъ, и дѣленіе боковыхъ нефовъ на этажи, и расположеніе капеллъ.

На рис. 31 указаны массы одной клюнiйской церкви, а на рис. 32—одной изъ церквей Оверни.



Перейдемъ къ обзору главнѣйшихъ частей этой внѣшней композицiи, а также къ тѣмъ постройкамъ, которыя непосредственно связаны съ церковью.

Колокольня.—Во внѣшности зданiя выдающуюся роль играетъ колокольня, силуэтъ которой еще издалека привлекаеть вниманiе.

Тѣ немногiя свѣдѣнiя, которыми мы располагаемъ относительно базиликъ Тура и Нарбонны меровингской эпохи, позволяютъ думать, что въ церквахъ Галлiи уже въ V вѣкѣ центральный квадратъ увѣнчавался квадратной башней съ деревяннымъ шпицемъ; но для помѣщенiя колоколовъ эти квадратныя башни стали служить не ранѣе VIII вѣка.

Около IX вѣка, и особенно въ провинцiяхъ, которымъ угрожали норманны, колокольня несетъ роль оборонительной башни, а, начиная съ XI вѣка, она усвоиваетъ характеръ феодальнаго символа, т.-е. дѣлается донжономъ церкви или монастыря.

Зачастую, и особенно въ Италiи, колокольню располагаютъ независимо отъ остальнаго зданiя. Въ нормандской школѣ помимо центральной башни возводятся колокольни на углахъ главнаго фасада и надъ первыми дѣленiями (travées) алтаря (сенъ Стефанъ въ Канѣ и др.).

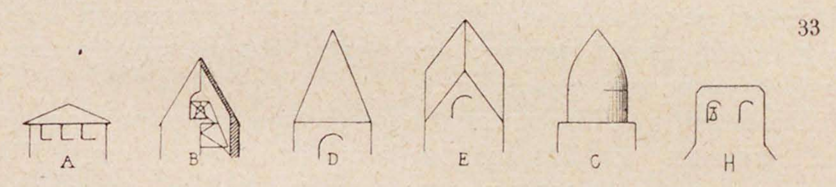
Въ такомъ положенiи колокольни играютъ полезную роль для укрѣпленiя сводовъ боковыхъ галлерей.

Колокола были, повидимому, незначительныхъ размѣровъ; такъ какъ своды не имѣютъ никакихъ отверстій для пропуска колоколовъ, то послѣдніе, безъ сомнѣнія, поднимались — и это было возможно въ виду ихъ легкости — уже послѣ возведенія башни, черезъ ея пролеты. Колокола поддерживались или простыми уступами, или же консолями, вдѣланными въ кладку (рис. 33, B).

Въ устройствѣ церковнаго нефа преобладающую роль играли требованія статики; въ колокольнѣ же, наоборотъ, господствуетъ декоративная сторона, чѣмъ и объясняется разнообразіе ея внѣшнихъ формъ.

До IX вѣка колокольни возводились, повидимому, въ формѣ круглой башни, примѣромъ чего можетъ служить базилика Аполлинарія въ Гавани, въ Равеннѣ, а также и круглыя колокольни на планѣ сенъ-Галленскаго монастыря.

Въ романскую эпоху башни принимаютъ квадратную форму, и на рис. 33 указано, какимъ образомъ онѣ увѣнчаваются въ различныхъ школахъ.



Только въ школахъ Перигора, Сентонжа и Оверни колокольни увѣнчаваются каменной же главой, профиль которой имѣетъ видъ стрѣльчатаго очень высокаго купола (типъ G).

Тулузская школа охотно замѣняетъ башню простымъ щипцомъ, съ продѣланными въ немъ пролетами (H), гдѣ помѣщаются колокола.

Въ другихъ школахъ повсюду башня заканчивается деревянной конструкціей, формы которой распредѣляются между различными провинціями слѣдующимъ образомъ:

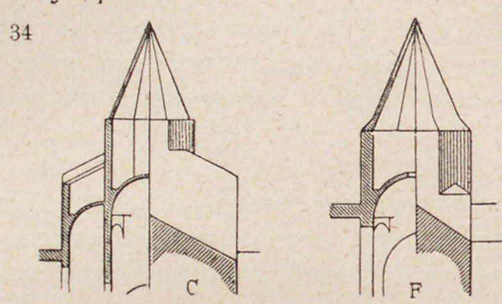
Провансъ, Италія и Испанія довольствуются плоской шатровой крышей A, покоящейся на столбикахъ, пролеты между которыми служатъ звонами, откуда распространяется звукъ.

Въ Шампани эта шатровая крыша замѣняется двухскатной крышей B, въ Нормандіи — квадратной пирамидой, D.

Въ рейнскихъ школахъ проявляется замѣтный вкусъ къ такимъ комбинаціямъ, какъ показанная на рис. E: четырехгранная пирамида

поставлена подъ 45° на квадратной башнѣ. Форма щипцовъ получается отъ пересѣченія сторонъ пирамиды и башни.

Наконецъ, ранѣе былъ указанъ общій видъ колоколенъ, которыми въ школѣ Оверни и въ клюнійской школѣ Бургундіи увѣнчавается пересѣченіе нефовъ: діаграммы F и C (рис. 34) напоминаютъ объ ихъ устройствѣ.



Нартексъ.—Какъ въ латинской и византійской архитектурахъ, такъ и въ романской почти во всѣхъ аббатствахъ передъ церковью лежитъ вестибюль, или нартексъ. Въ древне-христіанскихъ базиликахъ нартексъ предназначался для кающихся и для неофитовъ, романскій же нартексъ былъ скорѣе заломъ, гдѣ собирались паломники въ ожиданіи своей очереди, или, быть можетъ, трибуналомъ, гдѣ аббаты отправляли правосудіе.

Нартексъ въ Клюни самъ по себѣ представлялъ большую церковь; нартексъ въ Везелей, перестроенный къ концу XII вѣка, сохранилъ лишь незначительные слѣды своего первоначальнаго устройства.

Въ Турню и въ Парэ-ле-Моніаль нартексъ имѣетъ два этажа. Въ сенъ-Бенуа-сюръ-Луаръ верхній этажъ нартекса представлялъ собой крытую галлерею, всѣ внѣшнія стороны которой были обработаны пролетами: быть можетъ, она предназначалась для какихъ-либо церемоній, которыя совершались внѣ храма и подробности которыхъ неизвѣстны,—для такихъ, напр., какъ папское благословеніе изъ ложи собора св.-Петра.

Въ готическую эпоху нартексы если и встрѣчаются, то лишь въ видѣ исключенія, или же дѣлаются чисто декоративными.

Въ нѣкоторыхъ романскихъ церквахъ нартексъ превращается въ открытый поршъ; такой именно случай представляетъ соборъ въ Пюи.

Передъ зданіемъ, высящимся на крутомъ косогорѣ, лежитъ широкая лѣстница, которая перекрыта широкимъ сводомъ, образующимъ поршъ и несущимъ переднюю часть нефа.

Этотъ прекрасный пріемъ возникъ невольно и ничуть не предусматривался проектомъ: первоначальная церковь достигала лишь до

обрыва откоса, но позднѣе возникло желаніе продолжить церковь поверхъ этого обрыва, вслѣдствіе чего лѣстница и была покрыта сводомъ; такъ появился этотъ портъ, наиболѣе оригинальное и величественное созданіе романскаго искусства.

Баптистерій.—Въ латинской и византійской архитектурахъ баптистерій былъ всегда независимъ отъ самой церкви; теперь же, какъ обособленныя зданія, они возводились лишь въ одной Италіи. Въ Пуатье сохранился баптистерій, относящійся къ числу древнѣйшихъ христіанскихъ зданій Галліи. Планъ сенъ-Галленскаго монастыря показываетъ, что съ IX вѣка баптистерій перемѣщенъ въ самую церковь.

Отсутствіе сакристіи.—Намъ неизвѣстно ни одной романской церкви, которая имѣла бы сакристію: по всѣмъ вѣроятіямъ въ романскую эпоху придерживались той традиціи, которая сохранилась въ греческой церкви (стр. 60), т.-е. приготовленія къ богослуженію совершались въ боковыхъ абсидахъ, расположенныхъ справа и слѣва отъ главной абсиды.

Клуатръ.—Клуатръ романскихъ церквей напоминаетъ собою передній дворъ первыхъ базиликъ, но здѣсь онъ предназначается исключительно для лицъ духовнаго клира, и къ нему примыкаетъ, какъ дополненіе, монументальный залъ для собраній капитула.

Въ виду того, что клуатромъ уже не пользуются лица, постороннія составу клира, то его помѣщаютъ внѣ обычнаго пути ихъ слѣдованія, на одной изъ боковыхъ сторонъ зданія (Пюи и др.).

До XII вѣка клуатръ почти всегда перекрывается простыми деревянными стропилами (Муассакъ).

Какъ примѣры средневѣковыхъ сводчатыхъ клуатровъ, можно указать на клуатры въ Пюи и Турню (ихъ детали представлены на стр. 171), оба перекрытые крестовыми сводами.

Въ Провансѣ клуатры большею частью покрыты ползучими сводами, съ лежащими на нихъ черепицами (св.-Трофимъ, Монмажуръ).

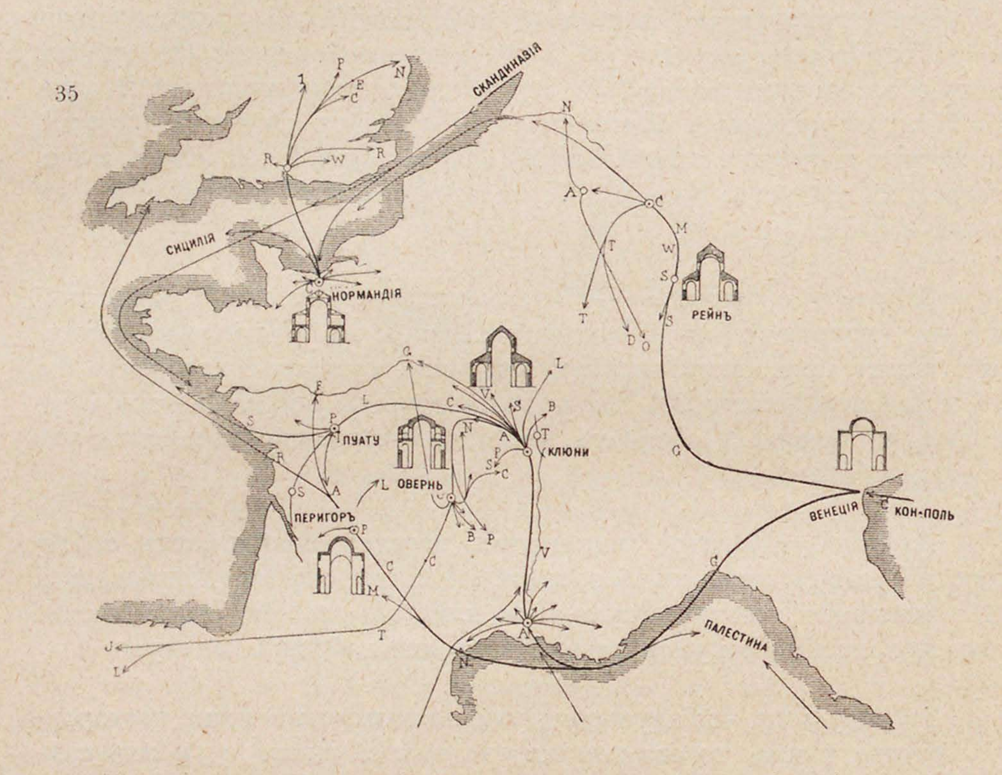
Клуатры считались столь же неприкосновенными, какъ и самыя церкви, и потому пользовались правомъ убѣжища.

Гробницы.—Въ романскую эпоху лишь въ рѣдкихъ случаяхъ погребали въ самой церкви; обычнымъ же мѣстомъ погребенія, помимо кладбища, служили нартексъ и клуатръ; распространенной

формой гробницы были или саркофагъ, иногда поддерживаемый колонками, или же простая плита.

КЛАССИФИКАЦІЯ РОМАНСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ ПО ШКОЛАМЪ.

35



Изъ предыдущаго обзора романскихъ церквей обнаружились замѣтныя различія въ ихъ планѣ, внѣшнемъ видѣ и структурѣ, которыми романское искусство дѣлится на ясно опредѣленныя архитектурныя области; здѣсь же мы сопоставимъ эти особенности школъ съ цѣлью опредѣлить поле вліяній, охватываемое каждой изъ нихъ; развѣтвленія же пособитъ прослѣдить карта на рис. 35.

Нормандія.—Церковь безъ деамбулаторія, центральный нефъ покрытъ простыми стропилами.

Надъ пересѣченіемъ нефовъ—башня въ видѣ фонаря.

Колокольня—въ формѣ четырехгранной пирамиды, освѣщаемой на половинѣ ея высоты люкарнами.

Особенности въ деталяхъ:

Арки исключительно полуциркульной формы.

Непосредственно подъ окнами главнаго нефа проходитъ галлерея, а по фасаду, подъ внѣшнимъ карнизомъ,—декоративная аркатура изъ пересѣкающихся арочекъ.

Въ капителяхъ часто подражаютъ византійской модели кубической формы.

Моденатура скудная. Скульптурные орнаменты геометрическаго характера: зигзаги, валики, кружкй; иногда встрѣчаются мотивы изъ восточныхъ плетеній.

Расцвѣтъ этой школы относится къ эпохѣ Вильгельма Завоевателя, т.-е. къ 1160 г.

Главные памятники ея на почвѣ Нормандіи: два аббатства въ Канѣ, Жюмьежъ, Бошервилль, Серкиньи, Серизи; вліяніе ея чувствуются до Мана.

Въ Сициліи и Калабріи нормандская архитектура проникаетъ вмѣстѣ съ норманскимъ завоеваніемъ; присутствіе ея чувствуется въ Чефалу, въ Салерно.

Но полнаго расцвѣта она достигаетъ въ Англіи, гдѣ она появляется вмѣстѣ съ арміей Вильгельма Завоевателя: Рамзей, Винчестеръ, Рочестеръ, Норвичъ, Петерборо, Эли.

Рейнъ.—Въ архитектурѣ рейнской области можно установить три эпохи:

Первая рейнская школа основывается при Карлѣ Великомъ, (стр. 74). Произведенія этой первой школы представляютъ собой чистыя подражанія: ц. св.-Креста въ Аахенѣ—копія гробницы Плацидіи; гробница Карла Великаго—копія св.-Виталія, который послужитъ уже въ XII вѣкѣ моделью для церквей въ Отмарсхеймѣ и Нимвегенѣ.

Около XI вѣка завершается мѣстный процессъ, направленный къ тому, чтобы связать византійскіе элементы съ общей темой базилики. Тогда большая часть рейнскихъ церквей перестраивается, получаетъ центральный нефъ, перекрытый простыми стропилами. Первыя попытки покрыть большіе нефы сводами относятся лишь къ концу XI вѣка, но свой настоящій видъ эти нефы получаютъ лишь въ XII или даже въ XIII вѣкѣ.

Въ томъ видѣ, какъ онѣ до насъ дошли, рейнскія церкви имѣютъ слѣдущія особенности: планъ безъ деамбулаторія, главный нефъ съ обоихъ концовъ замыкается абсидами, а конструкція зданій въ существенныхъ чертахъ вытекаетъ изъ употребленія высоко-вспарушеннаго крестоваго свода.

Сводъ главнаго нефа опирается на массивные пильеры, а болѣе

легкіе, промежуточные, пильеры несутъ своды боковыхъ нефовъ (стр. 197).

Стрѣльчатая арка исключается изъ рейнской архитектуры. На стр. 197 была отмѣчена декоративная аркатура, вѣнчающая внѣшнія стѣны, а на стр. 207 (рис. Е) отмѣченъ среди другихъ и рейнскій типъ колокольни.

Рейнская архитектура довольствуется строгимъ и въ умѣренныхъ размѣрахъ убранствомъ, обыкновенно заимствованнымъ изъ византійскихъ моделей: кубическія капители, суровая моденатура и немного скульптуры.

Какъ на характерныя созданія рейнской школы, укажемъ на соборы въ Шпейерѣ, Майнцѣ, Вормсѣ, Боннѣ, на хоръ въ Страсбургѣ, аббатство въ Лаахѣ; въ Кёльнѣ—на ц. св. Маріи Капитолійской.

Перигоръ.—Если рейнская школа заимствуетъ изъ византійской архитектуры только вспарушенную форму сводовъ, то школа Перигора усвоиваетъ оттуда самый типъ купола на сферическихъ парусахъ.

Въ теченіе всего XI вѣка купола ничѣмъ не защищались, но въ XI вѣкѣ надъ ними возводятъ крыши съ деревянными стропилами.

Планъ въ одинъ нефъ, безъ боковыхъ галлерей.

Стрѣльчатая форма существуетъ въ св. Фронтѣ, въ Кагорѣ.

Скульптурное убранство развивается лишь въ XII вѣкѣ, въ эпоху Ангулемскаго собора.

Главными представителями школы Перигора являются: св. Фронтъ и соборъ въ Перигіе, Кагоръ, сенъ-Жанъ-де-Коль, сентъ-Ави-Сеньоръ, нѣкоторые фрагменты въ Муассакѣ. Ангулемъ представляетъ типъ архитектуры съ куполами, защищенными крышей,—типъ, который распространяется къ сѣверу и обнаруживается близъ Лиможа въ Солиньякѣ, и на Луарѣ—въ Фонтевро. Церковь въ Лошѣ, съ коническими куполами, тѣсно примыкаетъ къ романской школѣ Перигора.

Пуату, Сентонжъ.—Церкви базиличной формы, съ деамбулаторіемъ.

Центральный нефъ покрытъ коробчатымъ сводомъ, лишеннымъ непосредственнаго освѣщенія.

Своды легкой конструкціи, защищаются крышей.

Колокольня увѣнчавается каменной круглой главой въ формѣ конуса со слегка выгнутымъ профилемъ (типъ G, стр. 207).

Стрѣльчатая форма арокъ проникаетъ сюда лишь въ XII вѣкѣ.

Въ XI вѣкѣ (сенъ-Савэнъ) скульптурное убранство примѣняется въ крайне умѣренныхъ размѣрахъ; въ XII вѣкѣ (эпоха ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье и церквей въ Шарантахъ) фасады чрезвычайно обильно покрываются орнаментами, нѣсколько тяжеловатыми и чисто восточнаго характера.

Въ школѣ Пуату главнѣйшіе памятники: сенъ-Савэнъ, Нотръ-Дамъ въ Пуатье, Сиврэй, церкви въ Шовиньи и Віе-Партеней. Въ эту же группу входятъ по характеру: въ Ньеврѣ—ц. св.-Лаврентія, въ Оверни—ц. въ Полиньякѣ.

Въ департаментахъ обѣихъ Шарантъ представителями этой школы въ общемъ еще болѣе цвѣтущаго стиля, по сравненію со зданіями Пуату, являются сенъ-Эвтропъ, св.-Марія въ Сентѣ, Ольнэй, Мелль, Сюжеръ, Женсэ, Монтбронъ.

Вліяніе школы Шарантъ чувствуется въ обработкѣ фасадовъ ц. Нотръ-Дамъ въ Пуатье, Ангулемскаго собора и даже въ ц. св.-Креста въ Бордо.

Овернь.—Общее устройство церквей то же, что въ школахъ Пуату и Шарантъ, съ тою лишь характерною особенностью, что здѣсь боковыя галлереи въ два этажа.

Центральный нефъ также лишенъ непосредственнаго освѣщенія.

Большіе своды хотя и коробчатой формы, но массивной структуры, и непосредственно на нихъ лежатъ черепицы кровли.

На пересѣченіи нефовъ возвышается куполъ съ коническими парусами, покоящимися, въ свою очередь, на низкихъ аркадахъ, тимпаны которыхъ пересѣкаютъ главные нефы въ видѣ экрановъ, обработанныхъ пролетами.

Скульптурные орнаменты примѣняются очень мало; внѣшность зданій покрыта множествомъ инкрустацій изъ цвѣтныхъ матеріаловъ. Нѣкоторыя детали появились подъ сарацинскимъ вліяніемъ, какъ, напр., стрѣльчатый профиль арабскаго характера въ Иссуарѣ и трехчастныя арки въ верхнихъ галлереяхъ церквей Иссуара и Клермона.

Колокольня, занимающая мѣсто пересѣченія нефовъ, относится къ типу С (стр. 208).

Моментъ полнаго развитія школы Оверни почти совпадаетъ съ расцвѣтомъ школы Пуату и, кажется, относится къ первымъ годамъ XII вѣка.

Главнѣйшіе памятники этой школы на почвѣ Оверни: Нотръ-Дамъ-дю-Поръ, Иссуаръ, сенъ-Нектэръ, Орсиваль, Бріудъ.

Какъ колоніи овернской школы въ южномъ направленіи отмѣтимъ: аббатство въ Конхѣ, сенъ-Сернэнъ въ Тулузѣ; въ Испаніи— соборъ сантъ-Яго въ Компостелла.

Въ направленіи къ сѣверу овернскій типъ усложняется въ сосѣдствѣ съ клюнійскими моделями такими комбинаціями, которыми достигается непосредственное освѣщеніе (стр. 185); такой видъ имѣютъ: въ Бурбоннэ—церковь въ Шатель-Монтань, въ Бріоннэ— ц-ви въ Шатонефъ и въ Неверѣ.

Базилика св.-Мартина Турскаго, первоначальное устройство которой указано на стр. 36, была перестроена въ романскую эпоху, и все, что намъ извѣстно объ этой перестроенной церкви, позволяетъ отнести ее къ данной группѣ.

Укажемъ, наконецъ, среди зданій, въ которыхъ чувствуется вліяніе овернской школы, на ц. Жерминьи-ле-Прэ на Луарѣ (стр. 200), возведенную въ IX вѣкѣ по византійскому плану, но вскорѣ сгорѣвшую и передѣланную затѣмъ въ такомъ стилѣ, который поразительно напоминаетъ стиль ц. Нотръ-Дамъ-дю-Поръ.

Въ Швейцаріи церковь въ Грансонѣ представляетъ совершенно такую же систему равновѣсія сводовъ, какъ церкви Оверни.

Провансъ.—Въ церквахъ Прованса планъ безъ деамбулаторія, а перекрытіе состоитъ изъ системы коробчатыхъ сводовъ.

Нѣкоторыя зданія напоминаютъ античные залы способомъ укрѣпленія сводовъ; изъ нихъ ранѣе уже былъ указанъ соборъ въ Оранжѣ (стр. 187).

Обыкновенно же боковые нефы покрыты, какъ въ школахъ Оверни и Пуату, коробчатыми или полукоробчатыми сводами, поверхъ которыхъ возвышается послѣдній этажъ главнаго нефа, прорѣзанный окнами и перекрытый коробчатымъ сводомъ.

Въ Провансѣ, какъ и въ Оверни, своды никогда не защищаются крышами: и тамъ и здѣсь они напоминаютъ своей массивной структурой античные своды, которымъ очевидно подражаютъ.

Въ сводахъ часто примѣняется стрѣльчатый профиль.

Въ отношеніи общаго вида памятники Прованса отличаются удлиненными пропорціями и почти исключительнымъ примѣненіемъ пилястръ, вмѣсто пристѣнныхъ колоннъ (стр. 188).

Колокольня въ провансальской школѣ имѣетъ видъ простой квадратной башни, увѣнчанной очень плоской шатровой крышей.

Скульптурное убранство не столь пышное сравнительно со школой Сентонжа, черпаетъ свои мотивы преимущественно изъ клас-

сическихъ источниковъ; моденатура тонкая, изящная, почти греческаго характера.

Среди сохранившихся памятниковъ лишь немногіе восходятъ древнѣе XII вѣка.

Главнѣйшіе памятники: св.-Трофимъ въ Арлѣ, Монмажуръ, Везонъ, сенъ-Жилль, сенъ-Поль-Труа-Шато, Гардъ-Адемаръ, Кавальонъ.

Вліяніе провансальской школы ощущается въ Дофинэ до г. Віеннь, гдѣ оно встрѣчается съ вліяніемъ овернской школы. Въ ц. св.-Креста въ Монмажурѣ и въ капеллѣ Аликампъ оно стушевывается передъ чисто византійскимъ вліяніемъ.

Бургундія.—Романское искусство Бургундіи развивается вмѣстѣ съ клюнійскимъ ордеромъ и достигаетъ высшаго расцвѣта въ тотъ моментъ, когда Клюни дѣлается истиннымъ центромъ христіанства—вторымъ послѣ Рима.

Великая эпоха клюнійской архитектуры совпадаетъ съ первымъ Крестовымъ походомъ, т.-е. относится къ концу XI вѣка.

Характерныя особенности романскихъ церквей Бургундіи слѣдующія:

Планъ съ деамбулаторіемъ.

Главные нефы покрыты коробчатыми сводами легкой конструкціи, приподнятыми настолько, что можно получить непосредственное освѣщеніе, и увѣнчанными крышей на деревянныхъ стропилахъ.

Боковые нефы съ крестовыми сводами.

Рѣшительный переходъ къ стрѣльчатой формѣ какъ для большихъ коробчатыхъ сводовъ, такъ и для начальныхъ арокъ въ сводахъ боковыхъ нефовъ.

Пролеты оконъ и дверей еще полуциркульной формы.

Пильеры обдѣланы пристѣнными колоннами съ капителями, богато украшенными изваяніями; абаки и базы болѣе широкаго стиля чѣмъ въ Провансѣ, и иногда столь же разработаннаго профиля.

Въ группѣ клюнійскихъ зданій необходимо отвести особое мѣсто церкви самого ордена Клюни, такъ какъ она, не уступая размѣрами ц. св.-Петра въ Римѣ, казалась какъ бы символомъ такого могущества, которое равнялось значенію самого папства.

Затѣмъ слѣдуютъ церкви въ Бонь, Соліе, ла-Шаритэ, Парэ-ле-Моніаль, соборъ въ Отэнѣ, ц-ви въ Семюрѣ и Шатонефъ въ Бріоннэ, сенъ-Бенуа-сюръ-Луаръ.

Везелей, какъ мы уже видѣли, является въ клюнійской архитектурѣ исключительнымъ варіантомъ.

Развѣтвленія этой архитектуры простирались столь же далеко, какъ и самого ордена, т.-е. на весь христіанскій міръ: клюнійскія церкви встрѣчаются даже въ деревняхъ, затерявшихся среди Альпъ; а раньше мы уже видѣли тѣсную связь клюнійскаго искусства съ архитектурой Палестины.

Палестина.—Въ Палестинѣ преобладающими чертами являются употребленіе крестоваго свода для главныхъ нефовъ и систематическое примѣненіе стрѣльчатой формы какъ для пролетовъ, такъ и для сводовъ.

Здѣсь церкви никогда не имѣютъ формы креста съ выступающими концами, что составляетъ общую особенность всѣхъ романскихъ школъ на Западѣ, но зато въ нихъ была отмѣчена, какъ характерная черта плана, полигональная снаружи форма абсиды.

Во внутренней обработкѣ пристѣнная колонна если и встрѣчается (напримѣръ, ц. Магдалины въ Іерусалимѣ), то лишь какъ рѣдкое исключеніе; въ ц. св.-Анны и почти во всѣхъ церквахъ Палестины примѣняется пилястра.

Въ деталяхъ украшеній находятся тѣ же азіатскіе элементы, изъ которыхъ создалась арабская архитектура; въ фасадахъ ц. св.-Анны и надъ Гробомъ Господнимъ имѣются арки съ каннелюрованной лицевой поверхностью (стр. 95). Къ концу обладанія св.-землей крестоносцами, здѣсь господствуютъ орнаменты клюнійской школы.

Скандинавія.—Вступая въ Палестину, мы вмѣстѣ съ тѣмъ достигаемъ восточныхъ границъ христіанскаго міра; обратимся теперь къ сѣвернымъ предѣламъ, въ Скандинавію, гдѣ находимъ школу деревянной архитектуры, сохранившіеся памятники которой восходятъ по крайней мѣрѣ къ XII вѣку. Эти зданія, расположенныя въ глубинѣ Норвегіи, являются настоящими пагодами, гдѣ можно различить вліянія индусскія, можетъ-быть, китайскія и несомнѣнно сассанидскія — во всякомъ случаѣ, вліянія азіатскія. Одного силуэта норвежской церкви, представленнаго на стр. 75, совершенно достаточно, чтобы охарактеризовать и эту школу и тѣ отдаленныя вліянія, которыя въ ней обнаруживаются. Обратимся вновь къ искусству западныхъ странъ и поставимъ задачу опредѣлить его зарожденіе и историческія условія, помогающія уяснить его характеръ.

ОБЗОРЪ ЗАРОЖДЕНІЯ И ФОРМИРОВАНІЯ РОМАНСКИХЪ АРХИТЕКТУРЪ.

ВЛІЯНІЯ.

Романское искусство появляется около XI вѣка, въ тотъ моментъ, когда моральнымъ превосходствомъ обладаютъ монастыри,—когда устанавливается феодальный строй. Зародилось ли оно непосредственно изъ нуждъ новаго общества, является ли оно простымъ преобразованіемъ античныхъ архитектуръ, процвѣтавшихъ на почвѣ Франціи, или же, наконецъ, оно вытекаетъ изъ архитектуръ Византійской имперіи и Азіи?

Нѣтъ сомнѣнія, что источники были многочисленны, такъ какъ ни одна архитектура не избѣгаетъ вліянія предшествовавшихъ или окружающихъ ее архитектуръ; но среди нихъ преобладающую роль сыграло, повидимому, вліяніе Востока; самые элементы, которыми пользовалась романская архитектура, уже свидѣтельствуютъ, думается намъ, объ ихъ происхожденіи.

АЗІАТСКІЕ ЭЛЕМЕНТЫ РОМАНСКАГО ИСКУССТВА.

a. — Сферическій сводъ на квадратномъ основаніи совершенно чуждъ античнымъ традиціямъ Запада; встрѣчая же его, по крайней мѣрѣ на пересѣченіи нефовъ, во всѣхъ сводчатыхъ церквахъ романскаго періода, необходимо предположить здѣсь восточное вліяніе.

И это византійское вліяніе происходитъ не изъ одной только Византійской имперіи.

Византійцамъ былъ извѣстенъ парусъ лишь въ формѣ сферическаго треугольника.

Но этотъ варіантъ встрѣчается только въ школѣ Перигора и въ устьяхъ Роны, въ другихъ же мѣстахъ повсюду преобладаетъ коническій (тромповидный) парусъ.

Однако мало вѣроятно, чтобы коническій парусъ былъ созданъ строителями, пользовавшимися камнемъ.

Его кривизна, которую столь легко выполнить съ помощью кирпича, влечетъ усложненіе (стр. 138) въ разрѣзкѣ камней, коль скоро прибѣгаютъ къ нимъ; очевидно, онъ представляетъ копію съ такой формы, которая зародилась изъ другихъ матеріаловъ, и эта форма, чуждая византійской архитектурѣ, настолько связана съ иранскими вліяніями, что персидская архитектура и до сего времени не примѣняетъ другой.

б. — Античнымъ архитектурамъ Запада былъ совершенно неизвѣстенъ крестовый сводъ изъ тесанаго камня; въ романской же архитектурѣ онъ дѣлается обычнымъ типомъ покрытія.

Этотъ же типъ встрѣчается еще лишь въ одной Сиріи, такъ что романскіе строители или сами его создали или же заимствовали его изъ Палестины. Непрерывныя сношенія послѣднихъ съ св. землей дѣлаютъ вторую гипотезу вполнѣ вѣроятной.

в. — Въ свою очередь и стрѣльчатая форма, совершенно чуждая античнымъ традиціямъ Запада и безусловно исключаемая изъ византійской архитектуры, существуетъ уже съ давнихъ поръ и въ Сиріи и въ Арменіи; во Францію она проникаетъ въ тотъ моментъ, когда благодаря крестоносцамъ учащаются сношенія съ Палестиной; клюнійской же архитектурой Сиріи она усвоивается ранѣе, чѣмъ достигнетъ господства на Западѣ.

Такъ какъ единственные сосѣди Франціи, испанскіе арабы, не примѣняли стрѣльчатой формы, то она, повидимому, свидѣтельствуетъ о сирійскомъ вліяніи.

г. — Пристѣнная колонна, господствующая въ романской архитектурѣ Франціи, является элементомъ, неизвѣстнымъ въ Византійской имперіи.

Въ архитектурѣ же Сиріи пильеръ (стр. 26) расчленяется соотвѣтственно числу опирающихся на него арокъ и представляетъ собой если не форму, то по крайней мѣрѣ принципъ романскаго пильера.

д. — Въ скульптурныхъ украшеніяхъ, помимо моделей, заимствованныхъ изъ античныхъ памятниковъ Галліи, мы не усмотрѣли иныхъ, кромѣ азіатскихъ мотивовъ.

Все это, вмѣстѣ взятое, представляло бы такую совокупность фактовъ, одновременное существованіе которыхъ являлось бы крайне страннымъ, если бы въ дѣйствительности связь между ними не находила объясненія въ передачѣ идей.

ПУТИ ПЕРЕДАЧИ ИДЕЙ.

Распространеніе идей шло тѣми же путями, которыми пользовалась и торговля; ихъ направленіе было указано на общей картѣ (стр. 71).

Если обратиться къ картѣ или, еще лучше, къ болѣе подробнымъ указаніямъ на рис. 35 (стр. 210), то мы увидимъ, что Западъ опоясанъ, такъ сказать, теченіями восточныхъ идей.

Направляясь чрезъ Венецію, византійское теченіе распространяется и къ сѣверу, достигая здѣсь Рейна, и къ западу—до береговъ океана.

Другимъ путемъ, открытымъ для азіатскихъ вліяній, служитъ бассейнъ Роны.

И, наконецъ, Азія входитъ въ соприкосновеніе съ Европой чрезъ посредство сѣверныхъ странъ послѣдней: ранѣе (стр. 75) былъ отмѣченъ нами путь персидской, или армянской, торговли, которая по рѣкамъ, впадающимъ въ Черное море, достигаетъ до крайнихъ предѣловъ Скандинавіи. Норманскіе пираты, запасавшіеся всѣмъ необходимымъ на этихъ передовыхъ рынкахъ Азіи, служили какъ бы безсознательными агентами распространенія азіатскихъ моделей, столь близкія подражанія которымъ находятся въ нормандской скульптурѣ:

Со всѣхъ сторонъ Востокъ проникаетъ въ западныя страны.

И наоборотъ, народы Запада стремятся къ нему. Еще съ X вѣка начинается то движеніе къ святымъ мѣстамъ, то паломничество, послѣднимъ и кровавымъ эпизодомъ котораго будутъ Крестовые походы.

Благодаря паломничеству народы Запада близко соприкасаются съ болѣе развитой, сравнительно, цивилизаціей, что и вызываетъ романское возрожденіе; но элементы этого возрожденія доставляются преимущественно тѣми постоянными сношеніями, которыя устанавливаются вдоль главныхъ путей сообщенія; на это указываетъ, повидимому, тотъ фактъ, что характеръ архитектурныхъ школъ мѣняется, слѣдуя тѣмъ линіямъ сообщенія съ Азіей, которымъ онѣ отвѣчаютъ.

Слѣдующій краткій обзоръ позволитъ выяснить указанное взаимоотношеніе фактовъ двухъ различныхъ порядковъ.

РАСПРЕДѢЛЕНІЕ РАЗЛИЧНЫХЪ ТИПОВЪ ЗДАНІЙ МЕЖДУ РАЗЛИЧНЫМИ ГРУППАМИ ВЛІЯНІЙ.

1. — *Церкви, не покрытыя сводами.* — Среди тѣхъ странъ, которыя обладали въ романскую эпоху искусствомъ, наиболѣе въ сторонѣ отъ главныхъ теченій идей лежала, конечно, Нормандія: туда проникаетъ одна лишь деталь орнамента, и притомъ далекимъ, окружнымъ путемъ. Въ отношеніи же конструктивныхъ пріемовъ Нормандія ничѣмъ не обязана Востоку: здѣсь не встрѣчается ни византійскихъ ни персидскихъ куполовъ, ея церкви, покрытыя деревянными стропилами, построены наподобіе латинскихъ базиликъ.

Помимо Нормандіи, типъ сводчатой конструкціи наиболѣе медленно проникаетъ въ тѣ области, которыя, подобно ей, распо-

ложены внѣ путей, связывающихъ Западъ съ Азіей: Шампань (сенъ-Реми въ Реймсѣ), Иль-де-Франсъ (сенъ-Жерменъ-де-Прэ), Пикардія (Бассъ-Эйвръ въ Бовэ).

2. — *Церкви съ высоко-вспарушеннымъ крестовымъ сводомъ.* — Наоборотъ, рейнскія провинціи глубоко проникнуты византійскимъ вліяніемъ: онѣ византійскія по традиціямъ, восходящимъ къ временамъ Карла Великаго, византійскія по торговымъ сношеніямъ съ Венеціей. Здѣсь-то и развился, какъ мы видѣли, конструктивный типъ съ высоко-вспарушенными крестовыми сводами, происходящій, очевидно, отъ греческаго купола.

3. — *Церкви съ куполами на сферическихъ парусахъ.* — Географическое распредѣленіе зданій съ византійскими сводами, т.-е. со сводами на сферическихъ парусахъ, объясняется столь же естественно, какъ и предыдущихъ.

Существованіе этихъ сводовъ было отмѣчено въ области Арля и особенно вдоль линіи, которая простирается между Средиземнымъ моремъ и океаномъ, параллельно теченію Гаронны.

Обѣ группы связаны чрезъ посредство Венеціи съ торговлей Константинополя.

а. — Арлезіанская колонія, видимо, отвѣчаетъ опорному пункту венеціанской торговли при устьяхъ Роны.

Подниматься по Ронѣ было не всегда возможно, такъ какъ плаваніе по рѣкѣ затруднялось взиманіемъ пошлинъ, почему, вмѣсто непосредственнаго торга вдоль бассейна рѣки, и создалось складочное мѣсто у ея устьевъ, въ Бокерѣ, и сдѣлалось ярмаркой.

Византійская архитектура не преступаетъ тѣхъ предѣловъ, гдѣ останавливается венеціанская торговля: она не заходитъ далѣе Арля (капелла въ Аликампахъ, Монмажуръ).

б. — Рядъ византійскихъ памятниковъ между Средиземнымъ моремъ и океаномъ отмѣчаетъ собой другой путь византійской торговли.

Согласно замѣчанію, высказанному Verneilh, Гибралтаръ былъ закрытъ для христіанъ, и, чтобы достигнуть береговъ океана, Венеція не имѣла другого исхода, какъ обратиться къ сухому пути, связывающему оба моря:

Этой цѣли наиболѣе отвѣчала, повидимому, Гаронна.

Искусственныя препятствія, отмѣченныя нами на Ронѣ, существовали, безъ сомнѣнія, и для Гаронны; а въ тотъ моментъ, когда устанавливались сообщенія, впадающія въ океанъ рѣки были захвачены норманскими пиратами, и, вмѣсто того, чтобы спускаться по судоходной Гароннѣ, ее отъ Муассака покидаютъ и чрезъ Кагоръ, Перегіе, Ангулемъ достигаютъ Ла-Рошели.

Всѣ перечисленные города, служившіе торговыми станціями, отмѣчены зданіями съ византійскими куполами.

Отъ Ла-Рошели каботажнымъ плаваніемъ поднимались къ сѣверу, къ берегамъ Нормандіи и Англіи:

Слѣды византійскихъ вліяній, проникшихъ благодаря этому плаванію по океану, мы находимъ и въ Бретани (ц. св.-Креста въ Квимперлэ) и въ Нормандіи (маленькая церковь въ Рюквиллѣ).

Когда же и море дѣлалось недоступнымъ, вслѣдствіе нападенія пиратовъ, то торговля отклонялась къ сѣверу, направлялась чрезъ Лиможъ:

Къ этому развѣтвленію относятся церкви въ Солиньякѣ и Фонтевро.

4. — *Церкви съ куполами на коническихъ парусахъ.* — Слѣдующую группу составляютъ церкви, имѣющія куполъ только на пересѣченіи нефовъ.

Всѣ, почти безъ исключенія, купола этихъ церквей покоятся на коническихъ (тромповидныхъ) парусахъ

По совпаденію, которое, конечно, ничуть не случайно, церкви съ коническими парусами какъ разъ относятся къ числу такихъ, гдѣ нефы перекрыты коробчатыми сводами.

Всѣ онѣ группируются въ одной ясно ограниченной области, охватывающей долины Роны и Аліе (Пуату и Сентонжъ), т.-е. ихъ область заключается между Гаронной и Луарой.

Всѣ онѣ исходятъ отъ первоначальнаго типа, гдѣ употребленіе коробчатаго свода долгое время заставляло отказываться отъ непосредственнаго освѣщенія:

Пожертвовать непосредственнымъ освѣщеніемъ желанію покрыть нефы сводомъ представляетъ такую идею, которая, по всей вѣроятности, возникла въ странѣ, изобилующей свѣтомъ.

Мы уже видѣли осуществленіе этой идеи въ архитектурахъ Востока, и тамъ она вполнѣ умѣстна; здѣсь же, на Западѣ, она кажется не отвѣчающей климатическимъ условіямъ.

Еще болѣе яснымъ показателемъ связи съ Азіей является

употребленіе такой системы куполовъ, которая столь глубоко проникнута персидскимъ характеромъ, именно — системы куполовъ на коническихъ парусахъ: не встрѣчаемся ли мы здѣсь съ другимъ путемъ азіатской торговли, и эти купольныя зданія столь опредѣленнаго характера не являются ли вѣхами на соперничающей линіи, гдѣ преобладали уже не византійскія вліянія, но иранскаго Востока?

Въ пользу этого говорятъ вполнѣ, кажется, убѣдительные доводы:

Народы Востока отправлялись на Британскіе острова въ поискахъ за оловомъ, необходимымъ имъ для фабрикаціи бронзы и эмалей, и эта торговля существовала со временъ древнихъ финикіянъ.

Но достигнуть Великобританіи возможно было лишь двумя путями:

Одинъ изъ нихъ, уже отмѣченный ранѣе, путь по Гароннѣ, былъ въ рукахъ венеціанцевъ.

Другой путь поднимался по Ронѣ и далѣе слѣдовалъ долиной Луары.

Въ началѣ среднихъ вѣковъ Луара, какъ и всѣ другія рѣки, куда проникали норманны, была скорѣе барьеромъ, чѣмъ открытой дорогой: торговый путь шелъ вдоль Луары, но на нѣкоторомъ разстояніи, изъ предосторожности, отъ ея южнаго берега, направлялся изъ Бургундіи въ Пуату и изъ Пуату, вѣроятно, въ Сабль-д'Олонь, отбрасывая одну вѣтвь по теченію Аліе и недалеко отъ конечнаго пункта—другую вѣтвь въ направленіи къ Пуату и Шарантамъ:

На главной вѣтви находится церковь въ Турню, персидскаго стиля.

На вѣтви Аліе и верхней Луары расположенъ Пюи.

Церкви съ глухимъ нефомъ и коническими парусами распредѣлены вдоль главнаго пути.

Такимъ образомъ съ этимъ вторымъ путемъ азіатской торговли были связаны всѣ памятники, въ которыхъ столь ясно отмѣчена ихъ принадлежность къ одной семьѣ и которые занимаютъ пространство между Гаронной и Луарой, т.-е. памятники Прованса, Бургундіи, Оверни, Пуату и Сентонжа.

Попытаемся установить точнѣе тотъ пунктъ на Востокѣ, откуда исходитъ это вліяніе:

Христіанскій Востокъ, Греческая имперія, долженъ быть исключенъ, такъ какъ здѣсь никогда не примѣнялся коническій парусъ иначе, какъ въ видѣ рѣдкаго и запоздалаго подражанія.

Этотъ типъ парусовъ не могъ быть заимствованъ и у испанскихъ арабовъ: Испанія всегда придерживалась типа мечети съ деревяннымъ покрытіемъ, и своды ея михрабовъ, равно какъ и сталактиты въ ея дворцахъ не имѣютъ ничего общаго съ парусами французской романской архитектуры.

Остаются сирійскія провинціи, гдѣ сохранились слѣды примѣненія коническаго паруса, и особенно тотъ великій очагъ мусульманской цивилизаціи, памятники котораго, къ несчастью, исчезли безслѣдно – Багдадъ.

Въ странахъ, подчиненныхъ непосредственному вліянію послѣдняго, и встрѣчаются восточные примѣры базиликъ съ глухимъ центральнымъ нефомъ, именно въ Арменіи (стр. 53) и Египтѣ (стр. 55).

Багдадъ, расположенный въ области, лишенной строевого лѣса, не могъ имѣть иныхъ конструкцій, кромѣ сводчатыхъ; онъ является прямымъ наслѣдникомъ сассанидской цивилизаціи, и его архитектура, процвѣтавшая во времена образованія французскаго романскаго искусства, являлась, безъ сомнѣнія, продолженіемъ, дальнѣйшимъ развитіемъ архитектуры сассанидской Персіи; и одного дворца въ Ктезифонѣ было достаточно, чтобы архитектора багдадскихъ халифовъ могли усвоить не только стрѣльчатую форму арокъ, но даже и мотивъ пристѣнной (томъ I, стр. 118) колонны, этотъ капитальный элементъ французской романской архитектуры.

Добавимъ еще, что въ религіозномъ и политическомъ отношеніяхъ халифатъ Абассидовъ, владѣвшихъ Багдадомъ, олицетворялъ партію Али и создавалъ тѣсную связь съ Персіей. Наоборотъ, Испанія принадлежала династіи Омайядовъ, откуда проистекало соперничество, которое должно было отклонить отъ Гибралтара самый путь торговли азіатскихъ мусульманъ. Вѣроятно, направленіе мусульманской торговли Азіи и шло чрезъ Францію тѣмъ путемъ, который, какъ вѣхами, отмѣченъ романскими зданіями въ долинахъ Роны и Луары.

Слѣдуя этому взгляду, область куполовъ персидскаго типа, съ коническими парусами, будетъ отвѣчать торговлѣ Багдада, какъ область куполовъ византійскаго типа, съ сферическими парусами, отвѣчаетъ греческой торговлѣ.

МОНАСТЫРСКІЙ ХАРАКТЕРЪ РОМАНСКИХЪ АРХИТЕКТУРЪ.

Если въ основѣ романскаго искусства и лежатъ большею частью азіатскіе типы, то по крайней мѣрѣ ни одинъ изъ памятниковъ, оставленныхъ романскимъ періодомъ на почвѣ Франціи, не пред-

ставляетъ чистой копіи: повсюду чувствуется усиліе приноровить конструктивные пріемы къ мѣстнымъ матеріаламъ, и въ этомъ процессѣ приспособленія, по существу мѣстномъ, обнаруживается участіе такихъ руководителей работъ, которые избирались среди мѣстнаго населенія.

Задавались вопросомъ: не были ли возведены зданія Перигора, гдѣ столь точно воспроизведены византійскія формы, греками или византійцами? Ничуть. Если бы здѣсь участвовали левантинцы, то прежде всего они прибѣгли бы къ привычнымъ имъ пріемамъ, т.-е. къ конструкціи безъ кружалъ; измѣненія въ конструктивныхъ пріемахъ, а также и въ формахъ, свидѣтельствуютъ, что ни греческіе ни азіатскіе мастера не участвовали въ руководствѣ работами.

Если общая тема и была подражаніемъ зданіямъ Востока, то ея выполненіе было дѣломъ мѣстныхъ строителей.

Среди послѣднихъ насчитываются и свѣтскіе люди, но движеніе исходитъ изъ монастырей:

Дидіе, аббатъ Монъ-Кассинскаго монастыря, преемникъ Григорія V на папскомъ престолѣ, былъ архитекторомъ; святой Вильгельмъ создалъ архитектурныя школы въ Гиршау и Ратисбонѣ; одинъ аббатъ изъ Вирмоуса (Wearmouth) посылалъ въ Шотландію настоящихъ миссіонеровъ-архитекторовъ; Ansteus, аббатъ м-я св.-Арнульфа въ Мецѣ, славился искусствомъ создавать планы; аббатство Монтіернефъ въ Пуатье было построено однимъ изъ его монаховъ; два монаха, Гозонъ и Хелизонъ, были строителями главной церкви въ монастырѣ Клюни; и единственный техническій трактатъ, наслѣдованный нами отъ романскаго періода, книга Θеофила,—произведеніе монаха, написанное для монаховъ же.

Среди монастырей преобладающимъ вліяніемъ пользовался тотъ орденъ, который дѣлается всемогущимъ, начиная съ XI вѣка.

Клюнійское вліяніе проявляется повсюду, но нигдѣ не заглушаетъ традицій мѣстныхъ школъ. Клюни является центромъ одной бургундской школы, которая имѣетъ колоніи до Палестины; но, несмотря на главенство Клюни, школы Оверни, Пуату и Нормандіи не утрачиваютъ своего самобытнаго характера; и онѣ также имѣютъ свои колоніи: мы уже видѣли (стр. 214), что и въ Лангедокѣ и въ Испаніи обнаруживаются вѣтви овернской школы.

Нигдѣ авторитетъ центра не препятствуетъ развитію мѣстнаго искусства: онъ устанавливаетъ общую программу и предоставляетъ каждому монастырю выполнять ее по своему желанію. Таково же было вліяніе римской политики въ дѣлѣ искусства: Римъ хотя и

обладалъ своей школой, но его провинціи пользовались свободнымъ выборомъ своей архитектуры.

Такимъ образомъ къ XI вѣку образовалось такое искусство, гдѣ одновременно можно уловить и стремленія провинцій къ самостоятельности и всѣ вліянія, исходившія изъ Азіи. Романское искусство и представляетъ собою искусство такого общества, которое возрождается и черпаетъ матеріалъ изъ окружающихъ его старыхъ цивилизацій. Оно заимствуетъ принципы, но въ приложеніи ихъ проявляетъ яркую оригинальность, чарующую прелесть наивнаго. Производимое классическимъ искусствомъ впечатлѣніе проистекаетъ изъ безыскусственности его средствъ; романское же искусство своей ясной опредѣленностью, своей чистотой и своимъ величіемъ обязано его методамъ, еще примитивнымъ. Готическая архитектура насъ поражаетъ, а романскій періодъ обладаетъ болѣе спокойными формами, и самая грубоватость сообщаетъ ему строгое благородство, которое составляетъ его характерную особенность.

XVI.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Первые шаги архитектуры, прокладывавшей себѣ путь при свѣтѣ, исходившемъ съ Востока, отмѣчаются романскимъ искусствомъ, нарождающимся одновременно съ первыми сношеніями между христіанскимъ Западомъ и Азіей. Хотя попытки ведутся разбросанно, но повсюду цѣль одна и та же: покрыть церковь сводомъ; и, безъ всякаго сомнѣнія, истинное рѣшеніе видятъ въ томъ пріемѣ, примѣръ котораго подали римляне въ ихъ залахъ съ тремя нефами, т.-е. въ покрытіи крестовымъ сводомъ, позволяющимъ освѣщать главный корабль.

Но, не имѣя возможности исполнить крестовый сводъ римскимъ способомъ, т.-е. въ видѣ литого массива, рѣшаются прибѣгнуть къ кладкѣ его изъ тесаныхъ камней, кое-какъ прилаженныхъ между собой, и этимъ несовершеннымъ сводомъ отваживаются перекрывать лишь узкіе боковые нефы; но лишь только дѣло касается центральнаго нефа, то исполненіе дѣлается затруднительнымъ, а устойчивость ненадежной, что и принуждаетъ обратиться къ особымъ пріемамъ.

Прогрессъ, которымъ ознаменовывается готическая эпоха, главнымъ образомъ и будетъ состоять въ методическомъ и окончательномъ рѣшеніи двоякой задачи—кладки крестовыхъ сводовъ и ихъ равновѣсія: затрудненія кладки готическая архитектура разрѣшитъ системой нервюрныхъ крестовыхъ сводовъ, а вопросы равновѣсія—примѣненіемъ аркбутановъ; этими двумя новыми элементами готическая церковь и будетъ отличаться отъ романской церкви того типа, который былъ созданъ позднѣйшими архитекторами клюнійской школы.

Если обратиться къ устройству церкви въ Везелей (стр. 195) и представить себѣ, что крестовые своды лежатъ на нервюрахъ, а въ точкахъ, гдѣ проявляется ихъ распоръ, приложены аркбутаны,

то немедленно кладка упрощается, устойчивость дѣлается обезпеченной и осуществляется тотъ идеалъ, къ которому стремилось романское искусство.

Исторія готической архитектуры будетъ не чѣмъ инымъ, какъ исторіей нервюры и аркбутана.

Но прежде, чѣмъ изслѣдовать функціи этихъ двухъ существенныхъ элементовъ новой архитектуры, необходимо сдѣлать краткій обзоръ общихъ примѣнявшихся ею пріемовъ.

А.—МАТЕРІАЛЫ И СПОСОБЪ ИХЪ УПОТРЕБЛЕНІЯ.

Французскіе соборы были возведены изъ такихъ же матеріаловъ, которыми пользовались и въ романскую эпоху, т.-е. изъ бутоваго камня и изъ тесанаго камня, почти всегда небольшихъ размѣровъ.

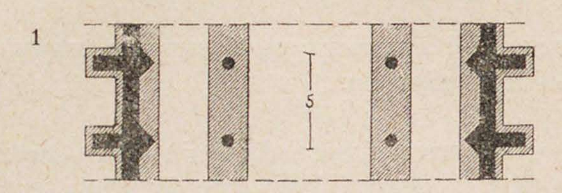
Въ виду отсутствія путей сообщенія на протяженіи большей части данной эпохи принуждены были довольствоваться ближайшими каменоломнями; добываемыя отсюда породы были иногда незначительной прочности, а между тѣмъ сооруженія достигали небывалой дотолѣ высоты, въ нихъ развивалось необычайное давленіе; необходимо было считаться съ осадкой и грунта и въ самомъ массивѣ зданія: прочность зданія должна быть, поскольку возможно, независимой отъ этихъ причинъ, вызывающихъ въ немъ деформированіе, каменная кладка должна обладать, такъ сказать, эластичностью.

Возмѣстить неудовлетворительность матеріаловъ правильнымъ распредѣленіемъ давленія и сохранить зданіямъ нѣкоторую долю эластичности—вотъ двѣ господствующія идеи, къ которымъ, повидимому, неотступно стремились готическіе строители.

ОСНОВАНІЯ.

Если довѣрять преданіямъ, то большая часть готическихъ зданій была возведена на сваяхъ; на самомъ же дѣлѣ ни въ одной изъ церквей, фундаменты которыхъ были изслѣдованы, эти преданія не оправдались: въ такихъ зданіяхъ, какъ, напр., соборъ Парижской Богоматери и соборъ въ Аміенѣ, гдѣ это позволяли средства, фундаменты исполнены изъ бута, тщательно сложеннаго на растворѣ, съ облицовкой изъ крупнаго тесанаго камня, и послѣдняя, расширяясь къ низу, распредѣляетъ давленіе на значительную площадь основанія, чѣмъ уменьшаются размѣры осадки.

Чтобы предупредить скольженіе, подъ каждый рядъ устоевъ закладываютъ сплошной фундаментъ (рис. 1, ц. Нотръ-Дамъ въ Дижонѣ).



И даже нерѣдко основанія стѣнъ и устоевъ связывались помощью скрытыхъ въ землѣ стѣночекъ изъ мелкаго, утрамбованнаго камня, что образуетъ подъ всѣмъ зданіемъ какъ бы рѣшетку.

Впрочемъ, не всегда удавалось исполнить фундаментъ съ такой же заботливостью. Дѣлавшія вкладъ лица не удовлетворялись, когда видѣли, что ихъ пожертвованія поглощаются работами, скрытыми въ землѣ, и архитекторамъ въ виду этого по необходимости приходилось возводить зданія на недостаточныхъ фундаментахъ: соборы въ Мо и Труа были основаны настолько небрежно, что деформировались, и лишь благодаря своей гибкой структурѣ могли просуществовать уже въ теченіе шести вѣковъ.

ПРІЕМЫ КАМЕННОЙ КЛАДКИ.

Теска камней.—На протяженіи всего готическаго періода строжайшимъ образомъ слѣдовали тому пріему, который вошелъ въ употребленіе въ романскую эпоху,—класть на мѣсто уже вполнѣ вытесанные камни.

Каменныя готическія сооруженія выдѣляются въ особенности той тщательностью, съ которой вытесаны постели квадровъ: лишь этой цѣной обезпечивалась правильная передача огромныхъ давленій, которымъ подвергались конструкціи; повсюду постели и часто вертикальные швы оправлены съ такой же тщательностью, какъ и лицевыя поверхности.

Готическая эпоха имѣетъ не только свои пріемы кладки, но обладаетъ и особыми, принадлежащими ей инструментами: въ первыя времена романскаго періода обычные инструменты каменотесовъ были съ гладкимъ остреемъ, начиная же съ XII вѣка—съ зубчатымъ.

Что касается обтески камней чеканкой съ помощью кіура, которая сотрясаетъ камень, то она справедливо считалась вредной и опасной, и ею пользовались, самое большее, лишь при гранитныхъ работахъ.

Растворъ. — Достигнуть правильнаго распредѣленія давленія можно главнымъ образомъ при помощи толстыхъ слоевъ раствора: въ готическихъ зданіяхъ наблюдается утолщеніе слоевъ раствора по мѣрѣ увеличенія давленія; подъ башнями и у основанія устоевъ нерѣдко встрѣчаются слои раствора, достигающіе или даже превышающіе въ вышину 15 мм. (полъ-дюйма).

Романскіе архитектора слишкомъ часто уменьшали толщину раствора между рядами облицовокъ, но готическіе—никогда не впадали въ эту ошибку.

Въ готическихъ конструкціяхъ находятъ примѣненіе и металлическія скрѣпленія, не употреблявшіяся въ романскую эпоху; но, чтобы избѣжать разрывовъ въ каменной кладкѣ, ихъ, изъ предосторожности, заливаютъ мягкимъ свинцомъ. Въ соборѣ Парижской Богоматери на различныхъ уровняхъ имѣются ряды, выравнивающіе кладку, въ которыхъ всѣ камни связаны между собой желѣзными скобами, залитыми свинцомъ.

Подъемъ камней.—Относительно способовъ подъема матеріаловъ мы располагаемъ лишь крайне общими указаніями, которыя можно извлечь изъ набросковъ Вилларъ-де-Гоннекура и изъ нѣсколькихъ картинъ въ манускриптахъ или же изъ витражей, гдѣ зданія изображены въ моментъ сооруженія: здѣсь имѣются почти всѣ современныя машины, и кранъ и кабестанъ, т.-е., иначе говоря, всѣ механическія приспособленія, извѣстныя античной эпохѣ.

Изъ самыхъ же памятниковъ мы можемъ заключить, въ какой мѣрѣ готическіе строители стремились упростить устройство лѣсовъ:

Благодаря незначительному размѣру употреблявшихся тогда камней, возможно было довольствоваться сравнительно дешевыми приспособленіями и, главнымъ образомъ, легкими подмостями.

И въ силу экономическихъ соображеній были вынуждены къ тому, чтобы эти подмости, насколько возможно, лежали на самомъ сооруженіи; такъ, въ соборѣ Парижской Богоматери на облицовкѣ фасада до сихъ поръ еще видны гнѣзда для пальцевъ, которыя позволяли установить подмости на самой кладкѣ. Необходимыя во время сооруженія эти гнѣзда могли служить и далѣе, для послѣдующихъ исправленій, почему ихъ и не закладывали.

ДЕТАЛИ КАМЕННОЙ КЛАДКИ.

Уже въ романскую эпоху мы видѣли, что болѣе не примѣняются ни угловые камни ломаной формы ни ступенчатая, по внѣшнему очертанію, кладка арокъ.

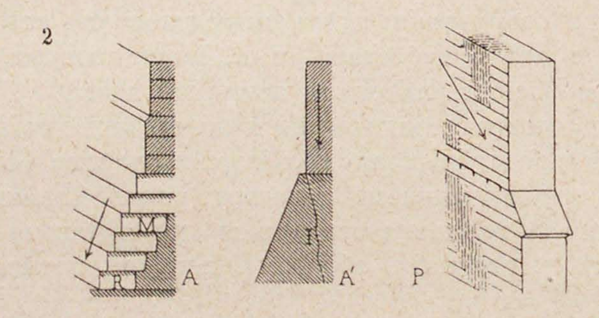
Эти пріемы, не экономичные и въ то же время ненадежные, противорѣчили духу такой архитектуры, гдѣ разсчитывали на возможность значительныхъ деформацій, почему отъ нихъ рѣшительно отказались.

а.—Однородная кладка.—Романскіе строители часто облицовывали тонкими плитами свои конструкціи изъ бутоваго камня.

Этотъ нераціональный пріемъ въ готическую эпоху примѣняется очень рѣдко: каменная кладка какъ во внутреннемъ ядрѣ, такъ, поскольку возможно, и въ наружной облицовкѣ исполняется рядами одной высоты.

Начинаетъ исчезать и обдѣлка угловъ большими квадрами, которые не составляютъ одного тѣла съ облицовкой и не участвуютъ въ ея осадкѣ, т.-е. вообще стремятся къ однородности; если же, когда отъ нея и отступаютъ, то это дѣлается намѣренно, что было выяснено Віолле-ле-Дюкомъ, и вытекаетъ изъ такихъ комбинацій, которыя свидѣтельствуютъ о глубокомъ пониманіи, въ какомъ именно направленіи передаются силы давленія.

б.—Жесткая кладка.—Примѣръ А (рис. 2) выражаетъ достаточно ясно руководящую мысль, которой объясняются эти кажущіяся аномаліи:



Вопросъ идетъ о томъ, чтобы распредѣлить давленіе тяжелой конструкціи на широкую площадь основанія:

Массивъ, который назначенъ произвести указанное распредѣленіе, представляетъ значительное уширеніе къ основанію.

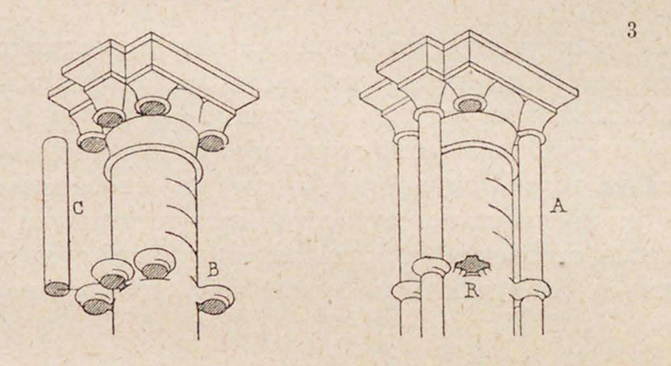
Предположимъ, что этотъ массивъ исполненъ однородной кладкой, согласно разрѣзу А′, и тогда при малѣйшей осадкѣ материка, появится трещина I, вслѣдствіе чего самое уширеніе сдѣлается не только безполезнымъ, но, быть можетъ, даже и вреднымъ.

Для противодѣйствія такой опасности въ Аміенскомъ соборѣ (разрѣзъ А) фундаментъ облицованъ большими тесаными плитами (М); эта часть кладки, сжимающаяся менѣе остальной, передаетъ давленіе въ п. R.

Подобный же пріемъ находится въ соборѣ Парижской Богоматери, въ контрфорсахъ съ значительнымъ талусомъ, на которые передается чудовищная тяжесть башенъ.

Віолле-ле-Дюкъ, имѣвшій возможность во время реставраціи детально изслѣдовать строеніе этихъ башенъ, указываетъ на ряды квадровъ, расположенныхъ въ косомъ направленіи въ массивѣ контрфорсовъ. Этими рядами, менѣе сжимающимися, чѣмъ заполненіе между ними, давленіе передается къ наружной линіи зданія.

Этого рода соображеніями объясняются тѣ подпорки („raidesseur"), въ которыхъ слои идутъ вертикально и которые связаны съ массивами готическихъ зданій:



Представимъ себѣ (рис. 3, A) пильеръ, въ которомъ жесткость достигается помощью колонокъ, и на него дѣйствуетъ вертикальное давленіе.

Колонки, менѣе сжимающіяся вслѣдствіе ихъ монолитнаго строенія, принимаютъ на себя болѣе значительную долю тяжести, по сравненію съ тѣмъ случаемъ, когда онѣ были бы выложены нѣсколькими рядами; слѣдовательно, колонки, въ которыхъ слои идутъ вертикально, освобождаютъ отъ тяжести тѣ массивы, къ которымъ онѣ примыкаютъ; и далѣе мы увидимъ, когда вопросъ коснется равновѣсія сводовъ, съ какимъ искусствомъ готическіе строители пользуются этимъ пріемомъ всякій разъ, когда нуждаются въ сильной и негромоздкой подпорѣ.

Но примѣненіе такихъ колонокъ требуетъ осторожности:

Установить ихъ на мѣсто въ тотъ моментъ, когда возводится и самый массивъ, значило бы подвергнуть несомнѣнному разрыву сквозной камень B, которымъ онѣ связываются съ ядромъ: каменная кладка будетъ сжиматься и произойдетъ разрывъ, какъ показано на рис. R.

Чтобы избѣжать этихъ разрывовъ, колонки изъ предосторожности устанавливаютъ лишь впослѣдствіи, уже послѣ осадки мас-

сива: сперва укладывались сквозные камни B, стволъ же C укрѣплялся позднѣе.

Указанная предусмотрительность, въ которой выразился здравый смыслъ строителей, подтверждается любопытнымъ рисункомъ Виллара-де-Гоннекура, относящимся къ Реймскому собору (31 листъ, verso). Колонки, расположенныя подъ аркбутанами, въ Реймсѣ были исполнены горизонтальными рядами, но, согласно первой мысли архитектора, онѣ должны быть монолитныя, а въ наброскѣ, гдѣ Вилларъ воспроизводитъ устройство, предполагавшееся проектомъ, на мѣстѣ колонокъ показаны лишь капители; слѣдовательно, колонки были бы установлены впослѣдствіи.

Несмотря на указанныя предосторожности, монолитныя колонки очень часто вызывали разрывъ въ мѣстѣ задѣлки тѣхъ камней, которыми онѣ связывались съ тѣломъ стѣны.

Самый пріемъ поражаетъ остроуміемъ, но примѣненіе его иногда отличалось не только смѣлостью, а даже, можно сказать, нѣсколько излишней утонченностью: готической архитектурѣ не всегда удавалось избѣжать схоластичности, характеризующей духъ того времени, но въ этихъ-то заблужденіяхъ лучше всего и выражаются основныя тенденціи.

B.—ГОТИЧЕСКІЕ СВОДЫ.

СТРѢЛЬЧАТАЯ ФОРМА: ВТОРОСТЕПЕННОЕ ЗНАЧЕНІЕ ЕЯ РОЛИ.

Первыми изслѣдователями средневѣковой архитектуры слишкомъ преувеличивалось значеніе стрѣльчатой арки, которую считали преобладающей особенностью готическаго искусства.

Долгое время для романской архитектуры видѣли характерную черту въ полуциркульной аркѣ, для готической—въ стрѣльчатой.

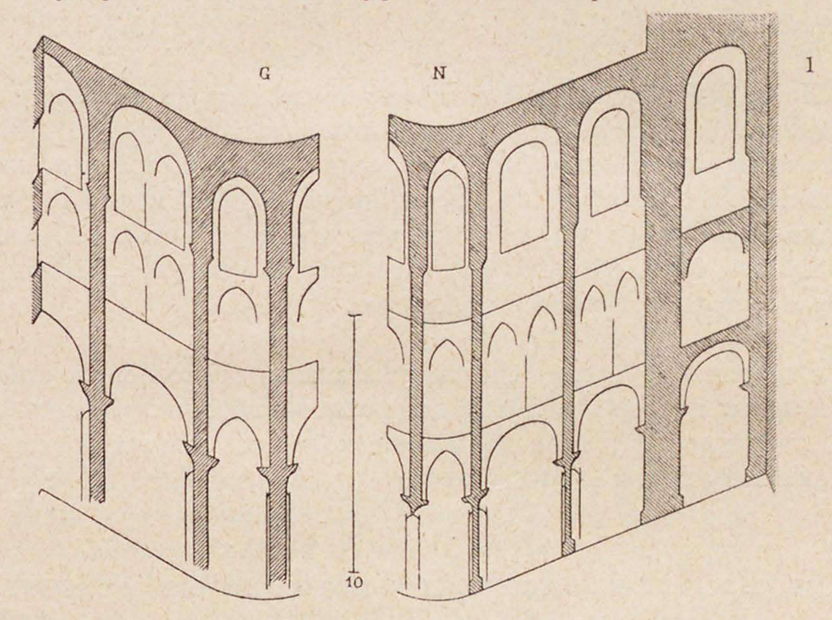
Все, сказанное далѣе о романскихъ сводахъ, и особенно о клюнійскихъ коробчатыхъ сводахъ, избавляетъ отъ необходимости указывать, какъ мало имѣетъ основанія устанавливаемое различіе: съ 1100 г. стрѣльчатая арка вошла въ обычную практику романскихъ строителей, и послѣдніе въ примѣненіи ея проявили замѣчательное пониманіе тѣхъ выгодъ, которыя можно извлечь изъ ея слабаго распора.

Готическіе строители усвоиваютъ ее изъ подражанія, и даже одно время кажется, что они какъ бы утрачиваютъ пониманіе представляемыхъ ею въ статическомъ отношеніи преимуществъ: они

сочетаютъ ее съ полуциркульной аркой, и діаграмма на рис. 1 показываетъ съ очевидностью ту мысль, которою руководились въ этомъ сочетаніи.

Рис. 1 показываетъ въ ихъ существенныхъ линіяхъ двѣ конструкціи ранняго періода готическаго искусства; G—хоръ въ ц. Сенъ-Жерменъ-де-Прэ, N—хоръ въ Нойонскомъ соборѣ.

Разсмотримъ сперва хоръ въ Нойонѣ, N: въ нижнемъ этажѣ, трифоріумѣ и верхнемъ этажѣ мы видимъ, что стрѣльчатая арка примѣшивается къ полуциркульной, и переходъ отъ полуциркульной формы къ стрѣльчатой объясняется не чѣмъ инымъ, какъ стремленіемъ удержать на одномъ уровнѣ замки арокъ.



Въ нижнемъ этажѣ стрѣльчатая арка господствуетъ только въ заканчивающей части, тамъ, гдѣ форма плана принуждаетъ сузить интервалы между устоями.

Въ этажѣ трифоріума начальное звено шире другихъ, и его арка полуциркульной формы; другія же звенья, чтобы выровняться съ первымъ, обработаны стрѣльчатыми аркатурами.

Въ верхнемъ этажѣ въ прямоугольной части плана щековыя арки полуциркульной формы, а по кольцевой части—стрѣльчатой.

Въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ (рис. G) стрѣльчатая форма въ этажѣ трифоріума примѣняется уже изъ чисто декоративныхъ соображеній; но въ двухъ главныхъ этажахъ, верхнемъ и нижнемъ, стрѣльчатая форма появляется лишь въ кольцевой части, т.-е. тамъ, гдѣ сближаются устои; и здѣсь еще единственная причина ихъ примѣ-

ненія — желаніе дать аркадамъ кольцевой части такой подъемъ, чтобы онѣ приближались къ аркадамъ прямой части плана, т.-е. желаніе выровнять замки,—ничего болѣе.

И романскіе архитектора ввели стрѣльчатую арку въ свои крестовые своды также съ цѣлью поднять до одного уровня щековыя и діагональныя арки (стр. 134).

Когда готическіе строители конструируютъ крестовые своды на нервюрахъ, то точкой отправленія будутъ не щековыя арки, но именно діагональная кривая, и эта послѣдняя будетъ полуциркульной формы.

Истинной образующей готическихъ сводовъ является не стрѣльчатая, но полуциркульная дуга; можно сказать, что до XIII вѣка стрѣльчатая форма проникаетъ въ своды скорѣе противъ желанія строителей, и только въ то время, когда болѣе смѣлая концепція вынуждаетъ прибѣгнуть ко всѣмъ средствамъ уменьшить распоръ, стрѣльчатая арка, въ виду ея статическихъ свойствъ, окончательно занимаетъ господствующее положеніе.

Ограничимся приведенными указаніями относительно этого элемента архитектуры, въ сущности довольно второстепеннаго, и перейдемъ къ устройству сводовъ, вліяніе которыхъ отразилось на общей экономіи зданій.

СВОДЪ ИЗЪ НЕЗАВИСИМЫХЪ ЛОТКОВЪ НА НЕРВЮРАХЪ: ОБЩАЯ ИДЕЯ СИСТЕМЫ.

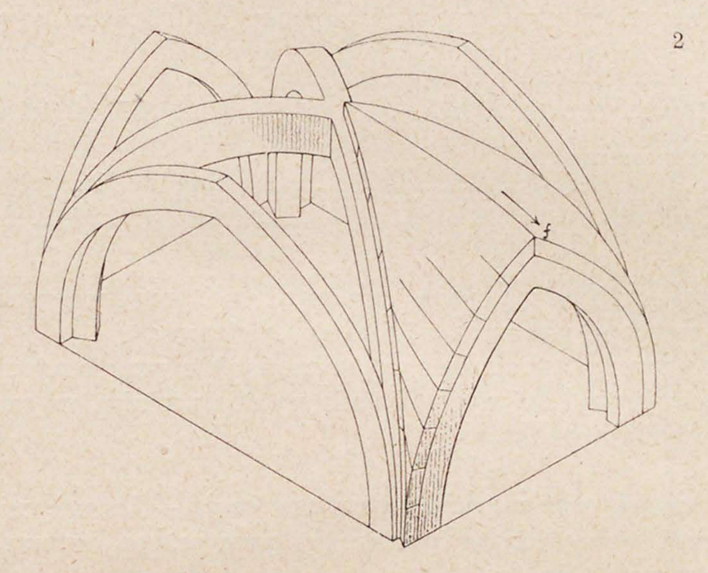
Въ кладкѣ романскихъ крестовыхъ сводовъ все затрудненіе заключается въ устройствѣ діагональныхъ реберъ, которыми связываются между собою распалубки: малѣйшая ошибка дѣлаетъ эти ребра слабымъ пунктомъ всей конструкціи.

Затрудненіе исчезнетъ, если ребра будутъ поддерживаться діагональными арками, которыя для первыхъ послужатъ какъ бы постоянными каменными кружалами.

Тогда потеряетъ почти всякое значеніе правильная перевязь въ соприкасающихся рядахъ кладки и даже утратится самая необходимость ея, и выполненіе свода будетъ равно простымъ, каковы бы ни были неправильности плана, на которомъ онъ возводится.

Слѣдовательно, отъ романскаго къ готическому своду приходятъ такимъ путемъ:

Въ готической архитектурѣ устраняется всякій вопросъ о разрѣзкѣ камней благодаря нервюрамъ, проложеннымъ подъ каждымъ ребромъ; готическій сводъ представляетъ собой не что иное, какъ крестовый сводъ, въ которомъ распалубки независимы между собою и поддерживаются нервюрами.



Кладка свода.—Рис. 2 передаетъ обычные пріемы конструкціи свода:

Нервюры исполнены изъ тесанаго камня, распалубки—изъ мелкаго камня, а деформаціи тонкихъ лотковъ препятствуетъ забутка изъ щебня, возвышающаяся до мѣста обычнаго раскрытія швовъ.

Готическія нервюры напоминаютъ кирпичныя арматуры римскихъ крестовыхъ сводовъ (томъ 1, стр. 453), но существенно отличаются отъ послѣднихъ своимъ значеніемъ:

У римлянъ арматура играетъ преимущественно временную роль: она позволяетъ уменьшить давленіе, обременяющее кружала; коль скоро конструкція закончена, то арматура остается включенной въ массивъ свода, и послѣдній держится какъ искусственный монолитъ.

Готическіе же строители отводятъ нервюрамъ постоянную, по существу, роль, такъ какъ на нихъ-то и покоится сводъ; вмѣсто того, чтобы погрузить эти нервюры въ массивъ, ихъ выдѣляютъ и самый массивъ замѣняютъ легкими лотками, лишенными жесткости и почти независимыми между собою; античный сводъ представляетъ собой конкретную и инертную конструкцію, готическій сводъ,—это соединеніе эластичныхъ лотковъ, покоящихся на скелетѣ изъ нервюръ.

Изслѣдованіе силъ, развиваемыхъ готическимъ сводомъ.— При одномъ взглядѣ на рис. 2 можно уловить характеръ силъ, развиваемыхъ готическимъ сводомъ.

Нервюры, исполненныя изъ болѣе крупнаго матеріала, чѣмъ лотки, сжимаются, сравнительно, меньше послѣднихъ и образуютъ въ сводѣ какъ бы подпорки (стр. 231), которыя принимаютъ на себя большую часть давленія и превращаютъ его въ силы распора; а эти силы работаютъ по направленію вертикальныхъ плоскостей, въ которыхъ лежатъ нервюры.

Именно здѣсь развивается главное усиліе, и его направленіе, по крайней мѣрѣ въ планѣ, не вызываетъ никакихъ сомнѣній.

Затѣмъ слѣдуетъ усиліе, сравнительно, второстепеннаго значенія, но которое все же необходимо отмѣтить:

Въ лоткахъ, покоящихся на наклонной верхней плоскости нервюръ, проявляется слабое стремленіе къ скольженію, къ спалзыванію по направленію стрѣлки *f*.

Послѣдствія примѣненія нервюрнаго свода.—Предыдущій обзоръ особенностей новаго свода позволяетъ уже теперь оцѣнить послѣдствія его примѣненія.

Благодаря нервюрамъ распоръ сводовъ локализуется и исчезаютъ тѣ разсѣянныя силы, которыя дѣлаютъ неяснымъ положеніе поддерживающихъ массивовъ: достигнуть равновѣсія теперь возможно помощью мѣстныхъ реактивныхъ силъ, приложенныхъ въ тѣхъ же плоскостяхъ, гдѣ работаютъ силы распора.

Надлежащей оріентаціей нервюръ архитекторъ направляетъ силы распора къ тѣмъ пунктамъ сопротивленія, которыми онъ располагаетъ, т.-е вся система равновѣсія находится въ его рукахъ.

Нервюрный сводъ позволяетъ не только разложить силы распора, что было невозможно во всякой другой системѣ вслѣдствіе сложности конструкціи, но онъ позволяетъ также и уменьшить самый распоръ.

Крестовый сводъ по необходимости дѣлаютъ массивнымъ, потому что въ діагональныхъ клиньяхъ перевязь обезпечивается лишь при условіи извѣстной ихъ толщины, а эта толщина влечетъ за собой массивность и всего свода.

Въ совершенно иныхъ условіяхъ находится нервюрная система.

Сводъ, лотки котораго являются ни чѣмъ болѣе, какъ лишь заполненіемъ, дѣлается крайне легкимъ; вмѣстѣ съ вѣсомъ уменьшаются и силы распора, что, въ свою очередь, позволяетъ облегчить тѣ органы, которые служатъ для уничтоженія распора.

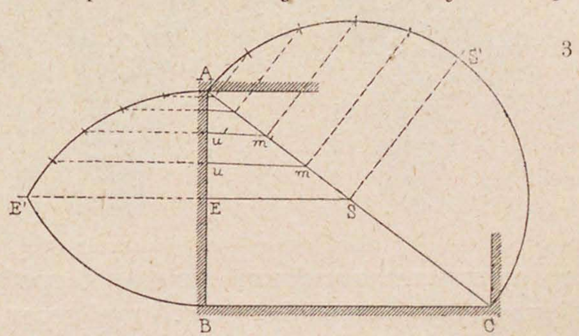
Наконецъ, конструкція утрачиваетъ ту жесткость, которая является неизбѣжнымъ свойствомъ крестоваго свода: уже нѣтъ болѣе причинъ бояться, въ случаѣ осадки, тѣхъ непоправимыхъ трещинъ, разрывовъ, которые угрожаютъ сводамъ, состоящимъ изъ неразрывно связанныхъ частей; нервюрный сводъ обладаетъ, такъ сказать, свойствомъ гибкости и способности къ деформированію: точки опоры могутъ дать осадку, въ устояхъ можетъ произойти отклоненіе, а сводъ будетъ слѣдовать за этими движеніями.

Такимъ образомъ, въ какомъ бы отношеніи ни разсматривать нервюрный сводъ, примѣненіе его отвѣчаетъ упрощенію конструкціи и представляетъ собой новое обезпеченіе: онъ является исходной точкой всѣхъ пріемовъ той системы равновѣсія, которая позволитъ осуществить смѣлыя созданія готическаго искусства. Если бы необходимо было отмѣтить отличительную черту той архитектуры, готической, которая появилась на смѣну романскаго искусства, то она характеризуется не примѣненіемъ той или иной формы арокъ, но именно идеей указанной оригинальной структуры,—изъ массы свода выдѣлять активный скелетъ.

ДЕТАЛИ КОНСТРУКЦІИ: НАЧЕРТАНІЕ, РАЗРѢЗКА КАМНЕЙ, КРУЖАЛА.

Начертаніе.—Способъ начертанія совершенно такой же, какъ и въ крестовыхъ сводахъ клюнійской архитектуры: діагональная арка, которая въ средніе вѣка называлась „augive", почти всегда полуциркульной формы; что касается начальныхъ арокъ дублö и формере *), то, чтобы достигнуть въ нихъ приблизительно той же высоты, какъ и въ діагональной аркѣ, имъ даютъ ломаную стрѣльчатую форму.

Для поясненія приведенныхъ указаній служитъ рис. 3:



ABCD—прямоугольникъ, на которомъ возводится сводъ; діаго-

*) У французовъ дублö (doubleaux) называются подпружныя арки и вообще арки, поперечныя относительно стѣнъ, а формере (formerets)—щековыя арки и вообще арки, параллельныя продольнымъ стѣнамъ. *Примѣч. переводч.*

нальная арка, „augive“, описанная около діагонали AC,—полуокружность AS'C; щековыя кривыя — ломаныя кривыя, какъ, напримѣръ, AE'B.

Остается разбить на ряды (fuseaux) лотки, заполняющіе пространство между нервюрами *).

Разсмотримъ распалубку ASE:

Подраздѣляютъ половину діагональной арки, AS' и половину щековой арки, AE на одинаковое число равныхъ частей.

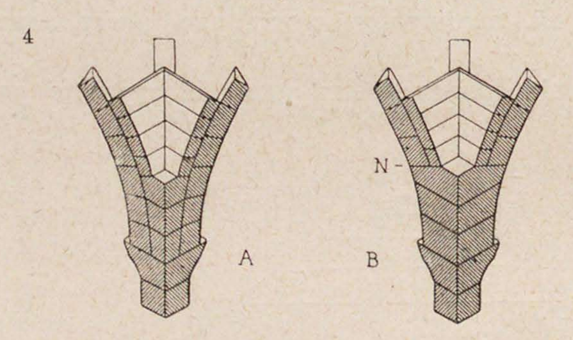
Точки m, m'... и u, u'... будутъ горизонтальными проекціями полученныхъ выше точекъ дѣленія; прямыя линіи mu, m'u'... будутъ представлять въ планѣ сопрягающія плоскости; въ вертикальной проекціи линіи кладки будутъ слегка выгнутой формы, такъ что каждое звено будетъ имѣть форму маленькаго очень плоскаго сводика, перекинутаго между діагональной и щековой арками.

Таково нормальное построеніе. Отмѣтимъ, какъ исключительные варіанты, нѣсколько рѣдкихъ случаевъ, гдѣ діагональная арка уклоняется отъ строго полуциркульной формы:

Въ ранній періодъ готическаго искусства своды въ Моріенвалѣ имѣютъ діагональныя арки плоской овальной формы;

Въ XIII вѣкѣ своды соборовъ Шартра и Реймса представляютъ примѣры возвышенныхъ діагональныхъ арокъ.

Детали кладки: начала сводовъ, выложенныя клиньями, и начала сводовъ, исполненныя горизонтальной кладкой.—Въ древнѣйшихъ готическихъ сводахъ нервюры отъ основанія до вершины выложены въ видѣ арокъ и независимы между собою (рис. 4, A).



Для этого пучка независимыхъ нервюръ требуется довольно значительная площадь основанія, т.-е. требуется сравнительно, массивный пильеръ.

---

*) У французовъ фузо (fuseaux) называются тѣ арочки, которыми заполняются лотки нервюрныхъ сводовъ. *Примѣч. переводч.*

Чтобы сжать пучокъ нервюръ, ихъ часто какъ бы перевязываютъ, обрѣзая въ хвостѣ, но этимъ лишь отчасти устраняется указанное затрудненіе.

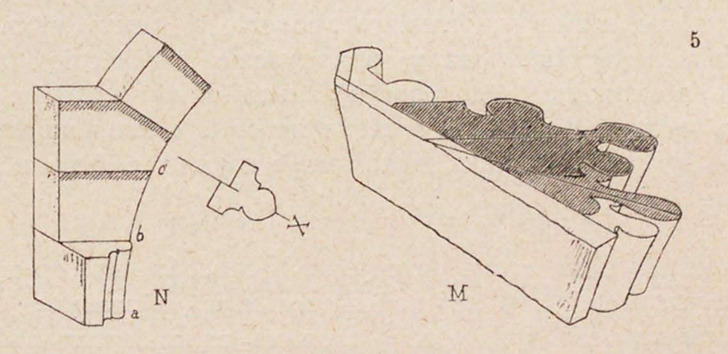
Выходъ изъ затрудненія былъ найденъ, повидимому, лишь къ XIII вѣку:

Онъ состоитъ въ томъ, что первые ряды пучка нервюръ выложены горизонтальными рядами.

Рис. A и B позволяютъ сравнить эти два послѣдовательные способа кладки въ нижней части арокъ:

На рис. A нервюры начинаются отъ самаго основанія независимо отъ ядра устоя, который обрѣзаютъ съ тѣмъ, чтобы дать имъ мѣсто; на рис. B ядро устоя, наоборотъ, не обрѣзается, но расширяется, чтобы дать мѣсто свисающимъ теперь нервюрамъ, и послѣднія выдѣляются лишь въ тотъ моментъ, когда верхній рядъ горизонтальныхъ пятъ достаточно далеко выступаетъ, чтобы дать потребную для нихъ площадь основанія. Этимъ способомъ не только избѣгаютъ необходимости обрѣзать устой, но и клинчатая, производящая распоръ часть кладки уменьшается на весь выступъ горизонтальной кладки, т.-е. въ дѣйствительности до уровня N поднимается, уширяясь, самый устой, и только выше начинается та часть конструкціи, которая удерживается въ равновѣсіи взаимодѣйствіемъ силъ.

Профиля нервюръ, пересѣкаясь, продолжаются во всю высоту пятъ, выложенныхъ горизонтальными рядами, и согласно одной подлинной эпюрѣ, воспроизведенной Уиллисомъ (Willis), построеніе пересѣкающихся нервюръ приводится къ слѣдующему виду:



Довольствуются тѣмъ (рис. 5, M), что форму нервюръ переносятъ на верхнюю и нижнюю плоскости блока; полученный такой декалькировкой общій контуръ опредѣляетъ границы той массы камня, которая необходима; все же, выходящее изъ его предѣловъ, обтесывается. Въ теоріи описанный пріемъ даетъ лишь приблизительные результаты: прилагая къ плоскостямъ *a, b* и *c* одинъ и тотъ

же, общій для всей высоты, профиль, получаютъ нервюру (рис. N), сѣченіе которой въ плоскости X деформируется.

Избѣгнуть этой ошибки не представляло бы ничего затруднительнаго, но въ большинствѣ случаевъ мастера считали достаточно удовлетворительной ту приближенную форму, которая получается изъ упрощеннаго начертанія.

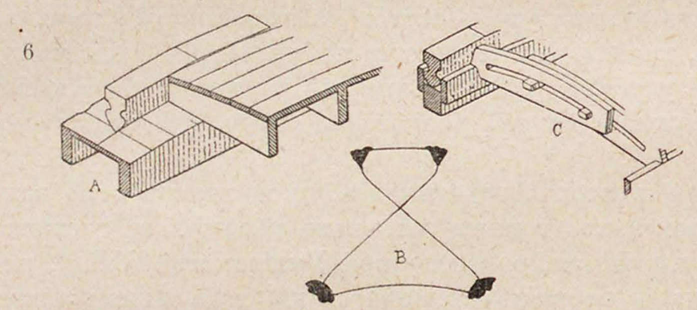
Пяты, выложенныя горизонтальными рядами, встрѣчаются, какъ мы сказали, лишь начиная съ XIII вѣка.

Вотъ болѣе точныя указанія:

Въ соборѣ Парижской Богоматери нефъ, оконченный около 1220 г., еще не имѣетъ горизонтальныхъ пятъ.

Въ Суассонскомъ соборѣ, начатомъ около того же времени, когда с. Парижской Богоматери заканчивался, уже всѣ пяты выложены горизонтальными рядами.

Кружала.—Готическіе своды, лотки которыхъ представляютъ во всѣхъ направленіяхъ кривыя плоскости, требовали, казалось бы, довольно сложной системы кружалъ; на самомъ же дѣлѣ послѣднія отличались крайней простотой:



Когда своды незначительнаго пролета, то опытъ тѣхъ строителей, которые реставрировали французскіе готическіе памятники, доказалъ возможность довольствоваться одной кружальной фермой подъ каждой нервюрой, а лотки исполнять лишь на такомъ раздвижномъ кружальцѣ, какъ показанное на рис. 6, безъ всякой другой опоры.

Примѣнялся ли этотъ остроумный способъ въ средніе вѣка? ничто не указываетъ на это положительнымъ образомъ:

Многіе изъ сводовъ, между прочимъ въ амбарахъ въ Провэнѣ, сохранили отпечатки опалубы, на которой были выложены ихъ лотки;

Часто пролетъ лотковъ кажется слишкомъ значительнымъ, а стрѣлка ихъ недостаточно высокой, чтобы можно было считать достаточнымъ одно передвижное кружальце.

Существуютъ, наконецъ, и такіе своды, гдѣ нервюры лежатъ не въ одной вертикальной плоскости, т.-е. представляютъ собой кри-

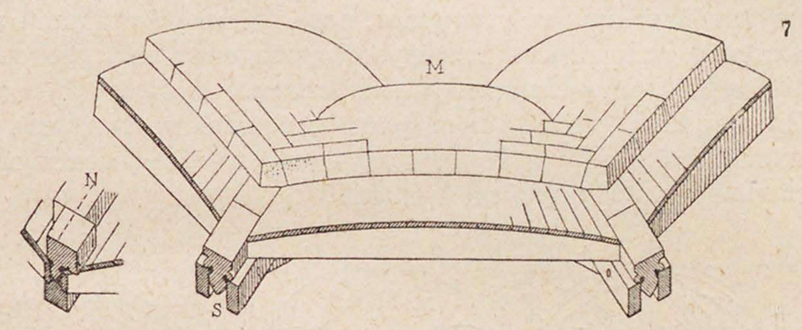
выя двойной кривизны, а слѣдовательно, не могли исполняться по обыкновеннымъ фермамъ.

Въ видѣ примѣра, на рис. B дается планъ нервюръ кольцевой галлереи въ Буржскомъ соборѣ:

Здѣсь, очевидно, былъ необходимъ, какъ поддержка, широкій настилъ, родъ временнаго моста, на которомъ и выкладывались діагональныя арки.

Если же для кладки распалубокъ пользовались одиночнымъ кружальцемъ, то оно лежало именно на этомъ временномъ помостѣ, но не на изогнутыхъ нервюрахъ; но вообще кажется болѣе вѣроятнымъ, что прибѣгали къ сплошной опалубѣ, и эта послѣдняя устанавливалась совершенно естественно, согласно указаніямъ на рис. A.

Рис. 7 объясняетъ устройство кружалъ въ приложеніи къ простѣйшему случаю готическихъ сводовъ:



Каждая нервюра, S, зажата между двумя ребрами, составляющими часть фермъ, а пролетъ между фермами перекрытъ поперечными дуговыми ребрами, на которыхъ уже лежитъ опалуба для кладки лотковъ.

МѢСТНЫЕ ВАРІАНТЫ И ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЯ ВИДОИЗМѢНЕНІЯ СТРУКТУРЫ.

Только что изслѣдованная идея свода, выполненнаго отдѣльными лотками на нервюрахъ, была усвоена и развита строителями той же провинціи, гдѣ она и сложилась, т.-е. провинціи Иль-де-Франсъ.

Но каждая изъ школъ имѣла и свои самостоятельные пріемы. Далѣе мы прослѣдимъ, отъ одного къ другому, рядъ измѣненій, испытанныхъ первоначальнымъ методомъ, и въ особенности остановимъ вниманіе на наиболѣе характерныхъ варіантахъ, выработавшихся въ школахъ Анжу и Англіи.

СВОДЫ АНЖУЙСКОЙ ШКОЛЫ СЪ ЛІЕРНАМИ.

Въ теченіе всего средневѣкового періода Анжу испытываетъ византійскія вліянія, центромъ которыхъ былъ Перигоръ: сводъ анжуйской школы сохранилъ ту вспарушенность, которая напоминаетъ формы купола, т.-е. это нервюрный куполъ, а способъ его исполненія даетъ намъ объясненіе многочисленнымъ, расчленяющимъ его нервюрамъ.

Обратимся къ эпюрѣ свода провинціи Иль-де-Франсъ (стр. 237).

Коль скоро діагональныя и щековыя арки описаны, то дѣленіемъ ихъ на одинаковое число равныхъ частей получается кладка лотковъ; это, въ свою очередь, даетъ фузо (fuseaux), гдѣ ширина между сопрягающими плоскостями варьируетъ отъ одного конца къ другому; въ анжуйской же школѣ строители, подъ вліяніемъ традицій купольной системы, сохраняютъ для фузо (отрѣзковъ), ихъ сводовъ одну ширину между сопрягающими плоскостями.

Представимъ себѣ на нервюрахъ сплошной настилъ изъ досокъ одинаковой ширины и тогда получимъ точное представленіе о кладкѣ сводовъ въ анжуйской школѣ.

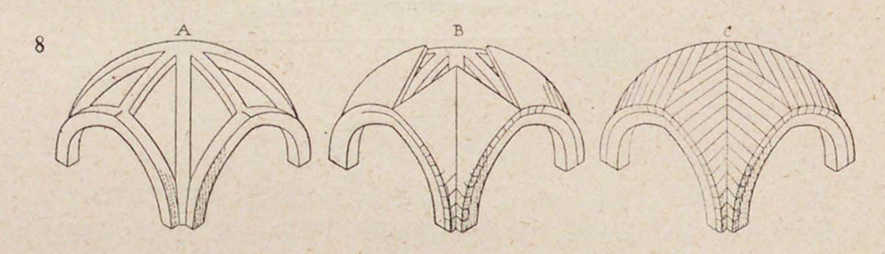


Рис. 8 показываетъ, въ ея послѣдовательности, кладку свода, конструированнаго указаннымъ способомъ.

У начала свода кладка не встрѣчаетъ затрудненій.

Но такъ какъ діагональныя арки значительно длиннѣе щековыхъ, начальныхъ, то наступаетъ моментъ, когда верхняя часть свода будетъ имѣть незаполненное пространство въ видѣ звѣзды В.

Эту звѣзду заполняютъ, продолжая и далѣе кладку клиньями той же ширины, какъ это показано на рис. С, при чемъ получающаяся отсюда линія шелыги страдаетъ тѣмъ недостаткомъ, что клинья срѣзаются подъ очень острымъ угломъ.

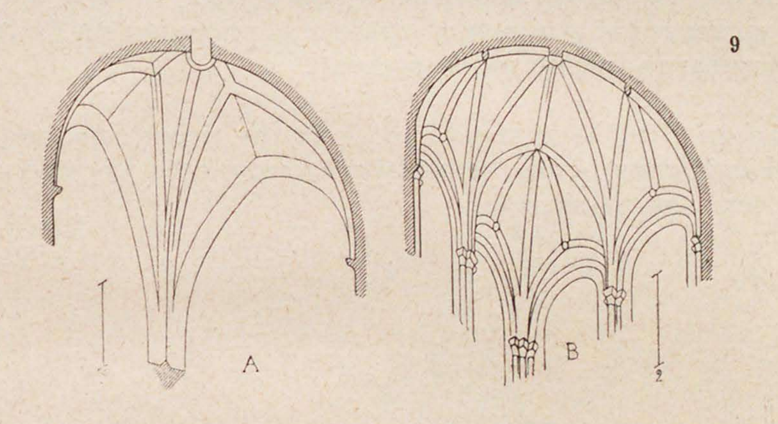
Чтобы избѣжать указаннаго неудобства, т.-е. очень острыхъ угловъ, пришлось прибѣгнуть къ дополнительной нервюрѣ, ліернѣ, расположенной какъ показано это на рис. А.

Среди другихъ зданій анжуйской школы можно указать на соборъ въ Лавалѣ, своды котораго имѣютъ ліерну, назначенную очевидно для того, чтобы избѣжать перевязи швовъ въ шелыгѣ.

Въ дѣйствительности же своды, при ихъ почти купольной формѣ, не имѣли нужды въ остовѣ изъ нервюръ, и примѣненіе послѣднихъ въ данномъ случаѣ вызвано лишь модой, подражаніемъ.

Въ Анжерскомъ соборѣ нервюры превращаются въ столь тонкіе жгуты, что утрачиваютъ всякое значеніе.

Вскорѣ приходятъ къ тому, что ихъ сливаютъ съ тѣломъ самого купола, а это позволяетъ придать имъ еще большую легкость, какъ это наблюдается въ ц. св.-Сергія въ Анжерѣ (рис. 9, В).



Въ этотъ моментъ нервюры разсматриваются какъ украшеніе: онѣ настолько развѣтвляются, что ихъ сложныя сплетенія нельзя иначе объяснить, какъ только декоративной фантазіей. Принципъ готическаго свода принадлежитъ школамъ, имѣющимъ центръ въ Парижѣ, и только онѣ хранятъ безукоризненную логичность въ его приложеніи.

Въ XIII вѣкѣ и въ провинціяхъ чисто готической архитектуры встрѣчаются иногда подражанія этимъ сложнымъ сводамъ, но здѣсь они объясняются по крайней мѣрѣ необходимостью подраздѣлить распалубки слишкомъ большихъ сводовъ.

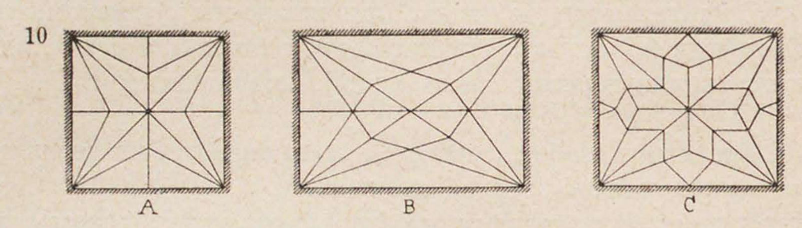
Съ послѣдней цѣлью нервюры были примѣнены (рис. 9, А) на пересѣченіи нефовъ въ Аміенскомъ соборѣ.

АНГЛІЙСКІЕ НЕРВЮРНЫЕ СВОДЫ.

Архитектура анжуйской провинціи, съ ея стремленіемъ къ развѣтвленію нервюръ, переносится въ Англію династіей Плантагенетовъ и даетъ тамъ начало такой школѣ сводчатой конструкціи, кото-

рая заслуживаетъ особаго изученія; анализъ ея заимствованъ нами изъ работъ Уиллиса.

На рис. 10 собрано нѣсколько плановъ англійскихъ сводовъ:



Сводъ А—сѣть нервюръ еще почти анжуйскаго типа;
Онъ состоитъ изъ діагональной нервюры, ліерны и промежуточныхъ нервюръ, которыя называются тіерсеронами (tiercerons) и поддерживаютъ ліерну въ ея срединѣ.

Своды В и С—не только умножаются ліерны, но сверхъ того главнѣйшія эрки остова связываются между собою особыми распорками, или контръ-ліернами.

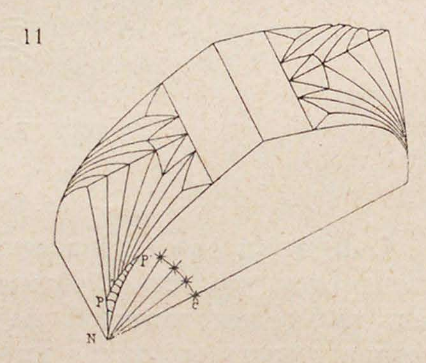


Рис. 11 и 12 передаютъ игру рельефа, который получается изъ этихъ комбинацій.

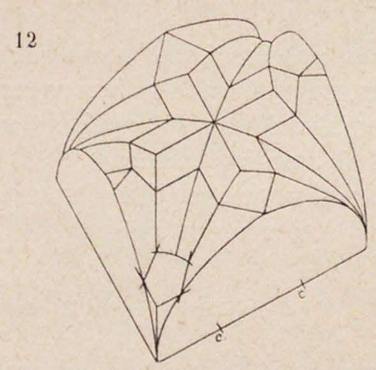


Рис. 11—капелла св.-Георгія въ Виндзорѣ; рис. 12—колледжъ Королевы въ Кэмбриджѣ.

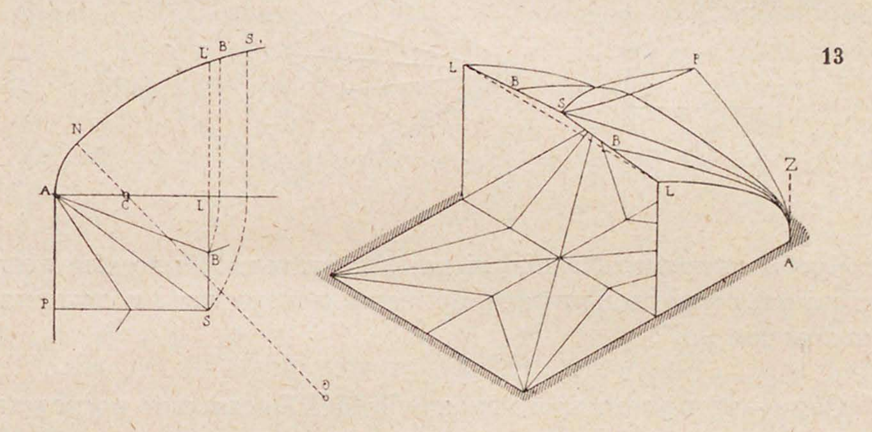
Какъ и въ анжуйскихъ сводахъ, распалубки выложены рядами камней одной ширины.

Но здѣсь мы находимъ примѣненіе одной практичной и совершенно новой идеи:

Въ цѣляхъ упрощенія англійскіе строители при начертаніи всѣхъ нервюръ пользуются лишь однимъ лекаломъ.

Особенности готическаго свода въ Англіи именно и вытекаютъ изъ этой идеи примѣненія одного лекала, и эпюры на рис. 13 и 14 объясняютъ главнѣйшія комбинаціи, позволяющія ее осуществить:

Первое рѣшеніе.—Предположимъ (рис. 13), что AS′ будетъ истинной величиной половины діагональнаго профиля, и разсмотримъ нервюру, которая проектируется въ AB:



Вращеніемъ около т. A перемѣщаемъ т. B въ т. B′ и немедленно получаемъ въ AB′ часть лекала, отвѣчающую нервюрѣ AB.

Такимъ же путемъ поступаютъ и для другихъ нервюръ.

Описанное рѣшеніе, столь естественное, однако не свободно отъ недостатковъ:

Какъ видно на перспективномъ рисункѣ, сопоставленномъ съ эпюрой, пучокъ нервюръ образуетъ около вертикальной оси AZ совершенно правильную воронкообразную поверхность вращенія.

Но ліерна LSL представляетъ въ ея срединѣ переломъ,—странный подъемъ.

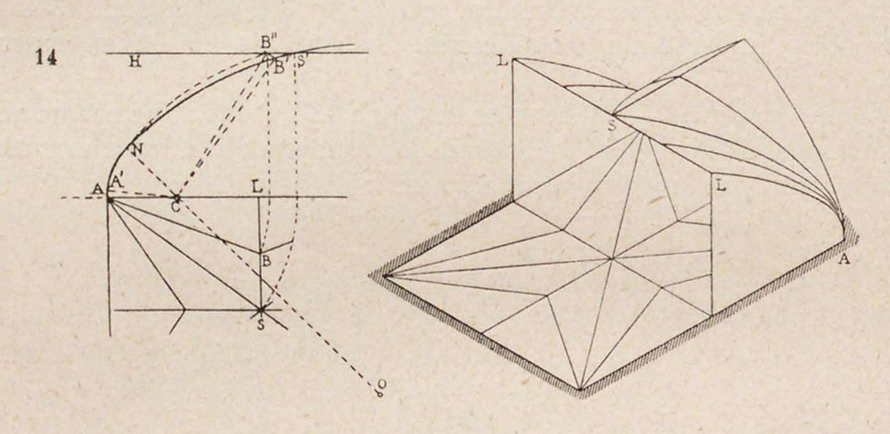
Чтобы ослабить этотъ подъемъ, діагональную кривую дѣлаютъ болѣе плоской, описывая ее изъ двухъ центровъ, O и C.

Происхожденіе профиля въ видѣ плоской стрѣльчатой арки, которая носитъ названіе „арки Тюдоръ", не имѣетъ иной причины.

Второе рѣшеніе.—Но предыдущее рѣшеніе, дававшее лишь приблизительные результаты, не удовлетворяло,—стремились получить безусловно прямую ліерну, такую, какъ показанная въ LSL на перспективномъ рис. 14:

На приложенномъ къ данному рисунку чертежѣ можно уловить переходъ отъ одного рѣшенія къ другому.

Разсмотримъ нервюру, которая проектируется въ AB, и пусть, какъ это было въ предыдущемъ случаѣ, AS' будетъ кривой, которая принята какъ лекало для всѣхъ нервюръ:



Чтобы выпрямить линію ліерны, достаточно было бы легкимъ вращеніемъ вокругъ центра C привести лекало изъ положенія AS въ положеніе AB".

Опредѣлить уголъ этого вращенія B'CB" возможно посредствомъ построенія, которое легко прослѣдить по чертежу:

Перенеся этотъ уголъ въ ACA', опредѣляемъ часть A'B" лекала, которая отвѣчаетъ нервюрѣ AB.

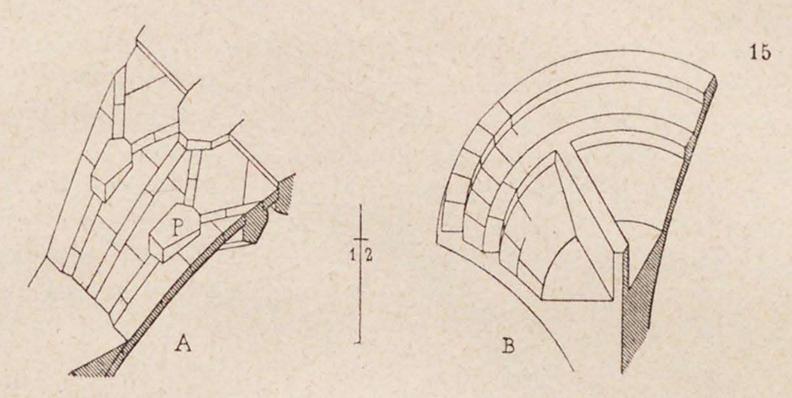
Благодаря описанному исправленію, ліерна дѣлается прямой, а въ то же время удерживается одно лекало.

Кладка пересѣкающихся нервюръ.—Единственный пунктъ, гдѣ кладка нервюръ можетъ вызвать дѣйствительное затрудненіе своей сложностью, является мѣсто пересѣченія нервюръ:

Чтобы избѣжать ихъ пересѣченія, зачастую въ этихъ узлахъ устанавливаютъ висячіе замки, на которые нервюры и опираются вмѣсто того, чтобы пересѣкаться.

Во всякомъ случаѣ узловой замокъ (P, рис. 15) вытесывается въ одномъ камнѣ, верхняя плоскость котораго, совершенно горизонтальная, служитъ повѣрочнымъ планомъ (plan de repère).

Этотъ способъ примѣнять на дѣлѣ стереотомію влечетъ за собой нѣкоторый ущербъ въ матеріалѣ, но зато позволяетъ сдѣлать сбереженія въ работѣ.



Переходъ отъ нервюрнаго свода къ вѣерному каменному своду — До сихъ поръ всѣ своды сохраняютъ конструкціи изъ независимыхъ между собою распалубокъ, покоящихся на скелетѣ нервюръ.

За каждымъ новымъ расчлененіемъ свода слѣдуютъ новыя нервюры;

Въ силу такихъ добавленій сѣть нервюръ дѣлается столь сложной, что въ концѣ-концовъ онѣ теряютъ всякое значеніе.

Сперва нервюры включаютъ въ тѣло самого свода (рис. 15, А);
Затѣмъ ихъ уничтожаютъ, замѣняя нервюрный сводъ воронкообразнымъ сводомъ изъ тесанаго камня—такимъ, какъ показанный на рис. В.

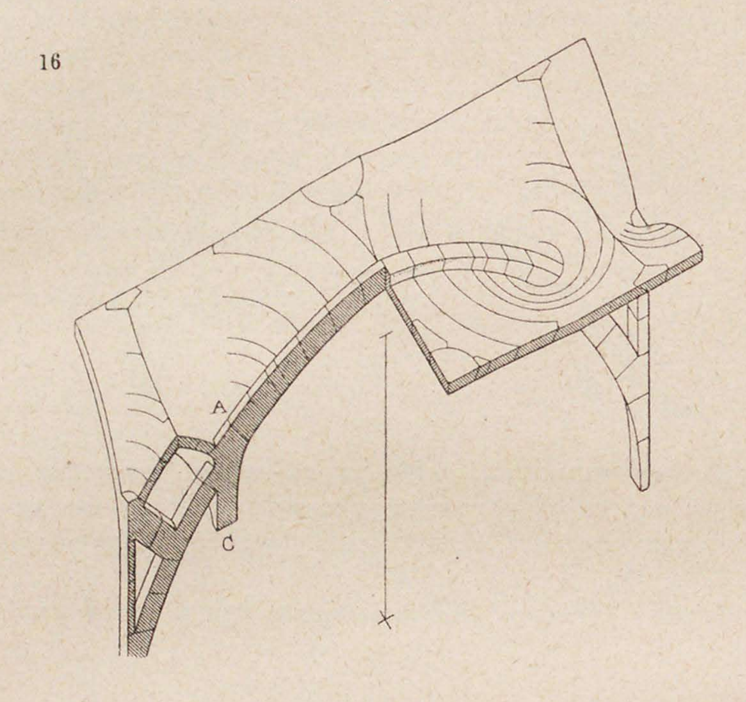
Отъ нервюры остается не болѣе, какъ одно воспоминаніе, сохраняемое орнаментальными мулюрами, изсѣченными на поверхности свода.

Деталь А заимствована изъ собора въ Петерборо, В—изъ того свода въ Виндзорѣ, общій видъ котораго представленъ на рис. 11 (стр. 244).

Деревянные своды.—Когда конструкція состоитъ изъ независимыхъ распалубокъ, то клинья между сопрягающими плоскостями имѣютъ одну ширину (стр. 244) и могутъ исполняться или изъ мелкаго камня, или же изъ досокъ; и дѣйствительно, распалубки часто дѣлаются изъ сплоченныхъ тонкихъ досокъ и покоятся на нервюрахъ изъ кривыхъ кружальныхъ реберъ (Іоркъ).

Хронологія англійскихъ сводовъ.—Въ хронологическомъ отношеніи типы англійскихъ сводовъ идутъ въ слѣдующемъ порядкѣ:

До XV вѣка сводъ расчленяется на скелетъ изъ нервюръ и на заполненіе между ними распалубками.



Въ теченіе XV вѣка пучки нервюръ достигаютъ крайняго развѣтвленія, какъ это видно на рис. 11 и 12.

Во второй половинѣ XV вѣка нервюры сливаются съ тѣломъ распалубокъ, превращаясь въ совершенно поверхностное украшеніе.

Тогда же появляются воронкообразные, вѣерные своды типа B (рис. 15).

Примѣръ на рис. 16 (капелла Генриха VII въ Вестминстерѣ) относится къ послѣднимъ годамъ указаннаго столѣтія: здѣсь сводъ усложняется воронками, не имѣющими видимой опоры. Висячій замокъ, на которомъ покоится воронка, поддерживается непрерывной аркой, скрывающейся за распалубками; но этотъ конструктивный пріемъ вызываетъ въ зрителѣ чувство замѣшательства; здѣсь въ область искусства вторгается наука, и въ этихъ изысканныхъ построеніяхъ чувствуется напряженность, характеризующая эпохи упадка.

ПОСЛѢДНІЯ ВИДОИЗМѢНЕНІЯ НЕРВЮРНАГО СВОДА.

Обратимся снова къ Франціи, исторія сводовъ которой была прервана на срединѣ XIII вѣка.

Начиная съ этого времени, замѣчается непрерывно возрастающее стремленіе къ легкости. Въ куполовидныхъ сводахъ анжуйской школы, гдѣ нервюра почти утрачиваетъ свое дѣйствительное

назначеніе, она, какъ мы видѣли, сливается съ распалубками; и это сліяніе, позволяющее обратить нервюру въ украшеніе, почти нитевидное, находитъ подражаніе около 1260 г. въ ц. св.-Урбана въ Труа (стр. 241, рис. 7, N).

Отъ XIV вѣка, эпохи бѣдствій для Франціи, осталось мало примѣровъ монументальныхъ сводовъ, но, несмотря на рѣдкость ихъ примѣненія, развитіе конструктивныхъ пріемовъ не прерывается.

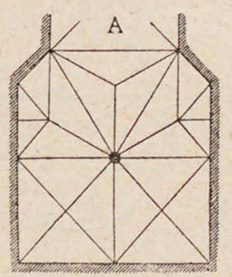
Еще въ XIV вѣкѣ распространяется употребленіе развѣтвляющихся нервюръ, въ XV же вѣкѣ оно дѣлается всеобщимъ: тогда почти всѣ своды имѣютъ и тіерсероны и ліерны, и, наконецъ, они превращаются, какъ и въ Англіи, но въ иномъ стилѣ, въ сѣть нервюръ, украшенную висячими замками.

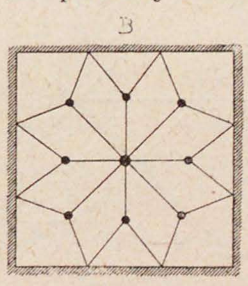
Однимъ изъ наиболѣе любопытныхъ памятниковъ этихъ французскихъ сводовъ, съ пучками пересѣкающихся нервюръ, является капелла въ hôtel de Cluny, относящаяся къ началу XVI вѣка; одна изъ наиболѣе поразительныхъ комбинацій съ висячими замками находится около того же времени въ абсидальной капеллѣ въ ц. сенъ-Жерве.

ПРИЛОЖЕНІЕ НЕРВЮРНАГО СВОДА КЪ ГЛАВНѢЙШИМЪ СЛУЧАЯМЪ ГОТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦІИ.

Преимущество описаннаго выше способа конструкціи составляетъ гибкость, съ которой онъ приспособляется къ крайне различнымъ планамъ, къ требованіямъ наиболѣе сложныхъ плановъ.

Каковъ бы ни былъ контуръ, но посредствомъ изолированныхъ опоръ всегда удается установить сѣть нервюръ, а ячейки между ними заполнить уже потомъ помощью распалубокъ.





17

Діаграммы на рис. 17 показываютъ: одна (A) — примѣненіе готическаго свода къ очень неправильному плану, другая (B) — къ большой квадратной площади, съ точками опоры на нѣсколькихъ колоннахъ.

Но среди безконечно разнообразныхъ комбинацій, допустимыхъ данной системой, существуютъ такія, которыя невольно привлекаютъ къ себѣ своей простотой и примѣненіе которыхъ послѣдовательно отмѣчаетъ главнѣйшія эпохи архитектуры; остановимся на обзорѣ этихъ типичныхъ пріемовъ.

СВОДЫ БОЛЬШИХЪ НЕФОВЪ.

Представимъ себѣ церковь въ три нефа, раздѣленные рядами пильеровъ.

Прежде всего является та мысль, которой слѣдовали романскіе строители: подраздѣлить и главный и боковые нефы на одинаковое число дѣленій.

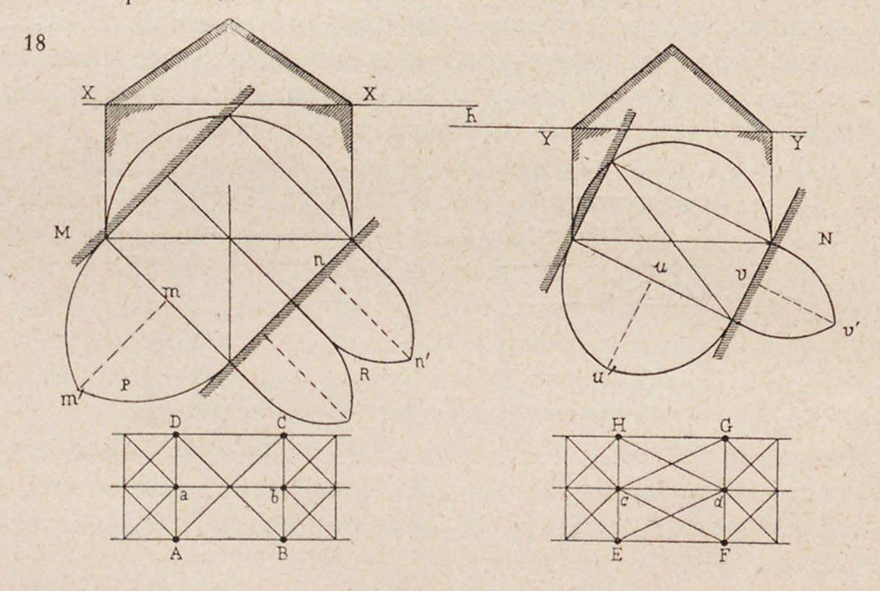
Но этотъ пріемъ страдаетъ важнымъ недостаткомъ:

Значительный пролетъ сводовъ боковыхъ галлерей приводилъ къ слишкомъ большой ихъ высотѣ, что, въ свою очередь, вынуждало чрезмѣрно поднимать пяты центральнаго нефа.

Романская рейнская школа избѣгала этого недостатка тѣмъ, что допускала (стр. 197) на одно звено главнаго нефа два звена боковыхъ нефовъ.

Звенья главнаго нефа имѣли въ планѣ квадратную форму, и между устоями, служившими опорой центральнаго свода, помѣщались устои меньшей массивности, спеціально предназначенные для боковыхъ сводовъ.

Здѣсь заключался тотъ конструктивный принципъ, который завоевалъ преобладаніе въ теченіе XII вѣка.



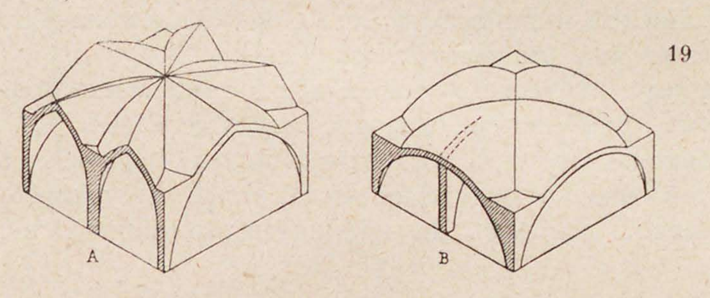
a.—Сводъ на квадратномъ планѣ, расчлененный на шесть распалубокъ.—Въ эту эпоху сводъ главныхъ готическихъ нефовъ покоится (рис. 18, M) на четырехъ главныхъ устояхъ A, B, C и D, между которыми возвышаются промежуточные устои, *a* и *b*.

Но съ присущей имъ логичностью французскіе архитектора не могли допустить, чтобы промежуточные устои *a* и *b* не участвовали въ поддержаніи центральнаго нефа:

И такъ какъ ихъ конструктивный пріемъ устраняетъ всякія затрудненія, вызываемыя пересѣченіемъ распалубокъ, то они прибѣгли къ помощи поперечной нервюры между устоями *a* и *b*, которая переноситъ на послѣдніе извѣстную долю распора и настолько же облегчаетъ давленіе діагональныхъ арокъ.

Указаннымъ путемъ пришли къ построенію, опредѣляемому чертежомъ М.

Въ этомъ чертежѣ Р представляетъ форму поперечной арки—такъ наз. дублö (doubleau), R—форму двухъ щековыхъ арокъ, формере (formerets).



На рис. 19, А, показанъ видъ свода съ шестью распалубками, который вытекаетъ изъ этой комбинаціи, свода, называемаго „шестичастнымъ". Варіантъ В (впрочемъ, довольно неудачный) составляетъ особенность нормандской школы.

Къ системѣ А принадлежатъ своды главныхъ нефовъ въ соборахъ Парижа, Буржа, Лаона, Сана и др.

б.—Продолговатый сводъ.—Описаннымъ выше способомъ строили до 1200 г., послѣ чего примѣненіе типа шестичастнаго свода встрѣчается все рѣже и рѣже; наиболѣе поздними, быть можетъ, примѣрами его являются: ц. Нотръ-Дамъ въ Дижонѣ, капелла (теперь разрушенная) Пречистой Дѣвы въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ и соборъ въ Лозаннѣ.

Причина, заставившая отказаться отъ примѣненія его, заключалась въ чрезмѣрной высотѣ, на которую при такомъ способѣ построенія поднималась вершина главнаго свода:

Діагональная арка при ея полуциркульной формѣ имѣла значительный подъемъ, и, чтобы поверхъ нея (рис. 18) пропустить стропильную затяжку, необходимо было значительно поднимать наружную стѣну, что увеличивало издержки.

Вскорѣ замѣтили (рис. 18, N), что, такъ какъ подъемъ свода равняется полудіагонали прямоугольника основанія, то, покрывая каждую изъ двухъ половинъ квадрата EFGH посредствомъ прямоугольнаго въ планѣ свода, получалась меньшая стрѣла свода; тогда построеніе свода стали упрощать, согласно указаніямъ чертежа N, и съ того времени почти исключительно будетъ примѣняться продолговатый планъ: его находятъ въ соборахъ Аміена, Реймса и, за немногими исключеніями, во всѣхъ памятникахъ, основанныхъ въ теченіе XIII вѣка.

Что касается полуциркульной формы діагональныхъ арокъ, то въ XIII вѣкѣ уклоненія отъ нея встрѣчаются лишь въ рѣдкихъ случаяхъ: впервые стрѣльчатый профиль діагональныхъ арокъ находится въ Шартрѣ и Реймсѣ, и, безъ сомнѣнія, повышая арки, этимъ путемъ стремились уменьшить ихъ распоръ.

Къ концу готическаго періода для діагональныхъ арокъ стрѣльчатая форма примѣняется, сравнительно, уже чаще.

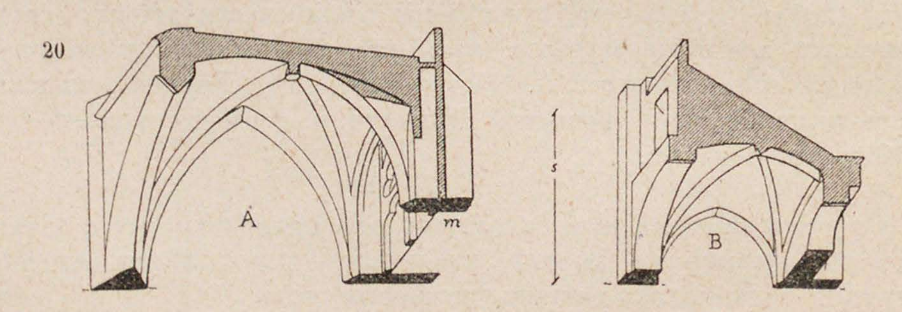
Комбинаціи же изъ развѣтвляющихся нервюръ отвѣчаютъ моменту того упадка искусства, когда оно, злоупотребляя добытыми знаніями, доводитъ до крайности выводы изъ своихъ принциповъ.

СВОДЫ БОКОВЫХЪ ГАЛЛЕРЕЙ.

Своды боковыхъ галлерей даютъ новый примѣръ гибкости готической системы.

Въ Санѣ и Оксеррѣ аркады, открывающіяся въ главный нефъ, имѣютъ большій пролетъ сравнительно съ шириной боковой галлереи: первыя аркады полуциркульной формы, а дубло—стрѣльчатой.

20



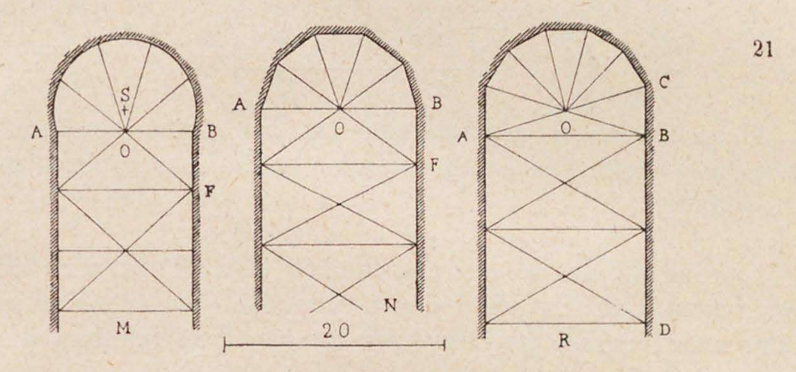
Въ ц. св.-Урбана въ Труа (рис. 20, A) каждое звено боковыхъ галлерей освѣщается двумя окнами, раздѣляющимися небольшимъ столбикомъ *m*; на послѣднемъ покоится нервюра, и сводъ состоитъ изъ пяти распалубокъ.

Въ Е (Еu) сводъ боковой галлереи видоизмѣняется, деформируется съ цѣлью приспособить его соотвѣтственно наклону лежащей надъ нимъ крыши съ наклонными стропилами.

СВОДЫ АБСИДЪ.

Абсидальный сводъ, естественно, расчленяется на распалубки нервюрами, расположенными лучеобразно.

Рис. 21 показываетъ главнѣйшіе случаи устройства этихъ сводовъ:



На планѣ R лучевыя нервюры, сходясь въ центрѣ O, взаимно уничтожаютъ свой распоръ.

На планахъ M и N въ равновѣсіи участвуетъ и распоръ нервюръ IO, т.-е. нервюръ половины того прямого звена, которое образуетъ переходъ отъ нефа къ кольцевой части.

Планы M, N и R заимствованы (въ томъ же порядкѣ) изъ Парижа, Буржа и Аміена.

Въ Парижѣ (M) между контуромъ абсиды и направленіемъ нефа наблюдается переломъ, замѣтный при изслѣдованіи плана. Весьма вѣроятно, что архитекторъ предполагалъ направить нервюры къ центру кривизны—S, и связать этотъ центръ съ т. O посредствомъ ліерны; но проектъ былъ измѣненъ во время хода работъ.

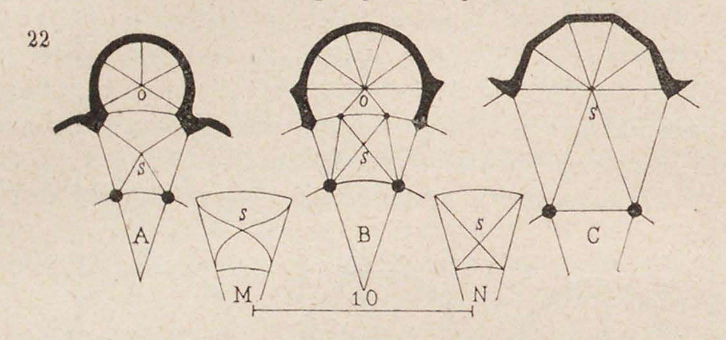
СВОДЫ КОЛЬЦЕВЫХЪ ГАЛЛЕРЕЙ.

Въ кольцевыхъ галлереяхъ, образующихъ деамбулаторій, сводчатыя покрытія представляютъ крайнее разнообразіе.

Пріемъ, указанный на рис. 22, A, является наиболѣе естественнымъ: галлерея расчленяется на звенья посредствомъ радіусовъ, причемъ каждое звено имѣетъ видъ криволинейной трапеціи.

Задача состоитъ въ покрытіи этой трапеціи.

Въ нѣкоторыхъ зданіяхъ, такихъ, какъ, напр., соборъ въ Буржѣ, нервюры располагаются (планъ M) согласно тѣмъ линіямъ, которыя соотвѣтствовали бы ребрамъ крестоваго свода.



Помимо своей неустойчивости, эти арки двойной кривизны вызывали усложненіе въ кружалахъ и кладкѣ, почему ими и мало пользовались.

Сперва дѣлались попытки (планъ N) замѣнить ихъ прямолинейными нервюрами; этимъ путемъ упрощалось исполненіе, но зато между плоскостями распалубокъ создавалась крайняя непропорціональность.

Однако указанное рѣшеніе все же примѣнялось (Лангръ, Мо и др.).

Сравнительно удачнѣе разрѣшается задача, когда точка пересѣченія нервюръ перемѣщается почти въ центръ тяжести трапеціи основанія, хотя въ этомъ случаѣ нервюры образуютъ ломаную линію; и дѣйствительно, данное устройство является обычнымъ пріемомъ.

Какъ бы то ни было, но расширеніе кольцевого звена усложняетъ задачу: наиболѣе удаленная отъ центра сторона чрезмѣрно удлиняется, и эта неправильность еще болѣе усиливается, когда предстоитъ покрыть сводомъ не одну, но двѣ кольцевыхъ концентрическихъ галлереи.

Прослѣдимъ же въ ихъ послѣдовательности тѣ пріемы, къ которымъ прибѣгали въ указанныхъ двухъ случаяхъ.

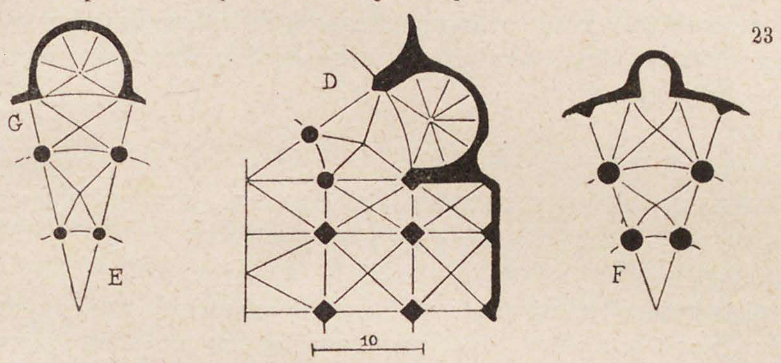
a. — Покрытіе одной кольцевой галлереи.—Обыкновенно придерживаются того компромисса, который поясняется планомъ A:

Сближаютъ колонны, которыя ограничиваютъ внутреннюю сторону звена, и этимъ путемъ внѣшняя сторона получаетъ допустимые размѣры (сенъ-Жерменъ-де-Прэ и др.)

Въ сенъ-Реми (Реймсъ) и въ ц. Нотръ-Дамъ въ Шалонѣ (планъ B) мы находимъ, что кольцевое звено расчленяется на центральную трапецію и два краевыхъ треугольника посредствомъ колоннъ, которыя въ то же время служатъ опорами для нервюръ одной капеллы.

Наконецъ, въ Суассонѣ (планъ C) своды боковой галлереи связаны со сводами капеллъ системой нервюръ, направляющихся къ одной общей вершинѣ.

б.—Покрытіе двухъ концентрическихъ галлерей.—Остается разсмотрѣть покрытія второго деамбулаторія:

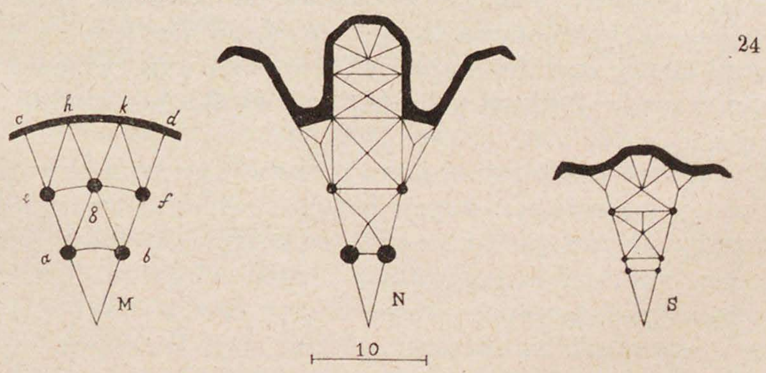


Нерѣдко его выкидываютъ, какъ, напр., въ Реймсѣ (рис. 23, планъ D), гдѣ прямая часть алтаря имѣетъ пять нефовъ, а кольцевая -лишь три. Тотъ же пріемъ находится и въ Аміенѣ.

Въ Шартрѣ строитель становится лицомъ къ лицу передъ затрудненіемъ и разрѣшаетъ его тѣмъ, что суживаетъ вторую галлерею (планъ E), т.-е. внѣшняя галлерея G имѣетъ меньшій пролетъ, чѣмъ охватываемое ею внутреннее кольцо.

Въ Буржѣ (планъ F) рѣшеніе задачи въ основѣ такое же, какъ описанное по поводу ц. Нотръ-Дамъ въ Шалонѣ.

Устройство галлерей въ Манѣ и Кутансѣ (рис. 24, планы N и S) можно въ свою очередь разсматривать какъ варіанты этого способа подраздѣленія сводовъ.



Наконецъ, планъ M поясняетъ изящное расчлененіе, примѣненное для двойной кольцевой галлереи въ соборѣ Парижской Богоматери:

Разсмотримъ сперва секторъ *abcd*. Арка *ef* вдвое, и арка *cd* втрое болѣе арки *ab;* помощью колоннъ, образующихъ точки опоры, *ef* раздѣляютъ на два интервала, *cd*—на три, точки опоры соединяютъ нервюрами, а ячейки заполняютъ сѣтью сводиковъ.

Напрасно было бы пытаться исчерпать всѣ имѣющіяся комбинаціи: готическое искусство представляетъ собою извѣстный методъ, и единственная связь между его приложеніями на практикѣ лежитъ въ единствѣ принципа.

ТРАДИЦІИ РОМАНСКИХЪ СВОДОВЪ ВЪ ГОТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРѢ.

Предыдущее изслѣдованіе было посвящено конструктивнымъ пріемамъ, основаннымъ на расчлененіи сводовъ на распалубки и скелетъ нервюръ; теперь, чтобы закончить его, сдѣлаемъ обзоръ пережиткамъ типовъ романскихъ сводовъ.

Куполъ примѣняется на протяженіи всей готической эпохи: его встрѣчаютъ въ XIII вѣкѣ на пересѣченіи нефовъ въ ц. Блуа, а военная архитектура будетъ имъ пользоваться до самой средины XV вѣка.

Не выходитъ изъ употребленія и крестовый сводъ безъ нервюръ.

Когда нѣтъ нужды быть бережливымъ въ матеріалѣ, то выгоднѣе воспользоваться такимъ сводомъ: грубо вытесываются камни, образующіе діагональныя ребра, а несовершенство кладки свода искупается нѣкоторымъ увеличеніемъ его массивности. Но въ этомъ случаѣ получается сводъ тяжелый, съ значительнымъ распоромъ, почему его и примѣняли лишь для нефовъ малаго пролета и незначительной высоты. Такимъ образомъ мы видимъ, что въ Санѣ (первоначальное устройство), въ Пуасси, въ Блуа и въ Понтиньи крестовый сводъ еще примѣняется въ боковыхъ галлереяхъ, тогда какъ для главныхъ нефовъ уже воспользовались нервюрной системой.

Только что отмѣченная нами ц-вь въ Понтиньи—это монастырская церковь: монастырская архитектура среднихъ вѣковъ вообще хранитъ традиціонную привязанность къ крестовому своду романскихъ аббатствъ; такъ, напр., поршъ въ церкви аббатства Везелей представляетъ случай примѣненія крестоваго свода совмѣстно съ нервюрнымъ сводомъ; въ Везелей же верхнія галлереи хора, уже готическаго, покрыты крестовыми сводами: та же особенность замѣчается въ церкви аббатства сенъ-Жерме. Очевидно, въ этихъ монастырскихъ сооруженіяхъ готическій переворотъ не достигъ полнаго завершенія.

Вообще въ тѣхъ провинціяхъ, гдѣ романское искусство достигло наибольшаго расцвѣта, прогрессъ шелъ медленнымъ путемъ: нами уже отмѣчено запоздалое присоединеніе Бургундіи къ готическому искусству; отмѣчена та осторожность, съ которой она усвоиваетъ его методы; уже въ періодъ полнаго развитія готики и Овернь, и Нормандія, и особенно область Рейна остаются еще романскими провинціями: нигдѣ, а равно и въ архитектурѣ, перевороты не совершаются съ такой внезапностью, чтобы изглаживались традиціи прошлаго.

С.—УСТОИ, КОНТРФОРСЫ И АРКБУТАНЫ.

Видоизмѣненія, испытанныя въ готическую эпоху тѣми органами романской архитектуры, которые служатъ для поддержанія и укрѣпленія сводовъ, являются непосредственнымъ результатомъ новаго строенія свода: форма его нервюръ подчиняетъ себѣ форму устоевъ, которые его несутъ; комбинація развивающихся въ немъ силъ вліяетъ на расположеніе тѣхъ органовъ, которыми сводъ удерживается въ равновѣсіи. Мы прослѣдимъ, какимъ образомъ сводъ покоится на его устояхъ, какъ силы распора уничтожаются сопротивленіемъ контрфорсовъ,—изслѣдуемъ роль стѣны въ системѣ равновѣсія и, наконецъ, значеніе аркбутана, того органа передачи, который позволяетъ перенести, такъ сказать, чрезъ пространство распоръ нервюръ и бороться съ нимъ на извѣстномъ разстояніи.

I.—ОРГАНЪ ОПОРЫ, ГОТИЧЕСКІЙ УСТОЙ.

Въ принципѣ романскіе архитектора слѣдуютъ тому пріему, чтобы каждая подпружная арка опиралась на особую колонку.

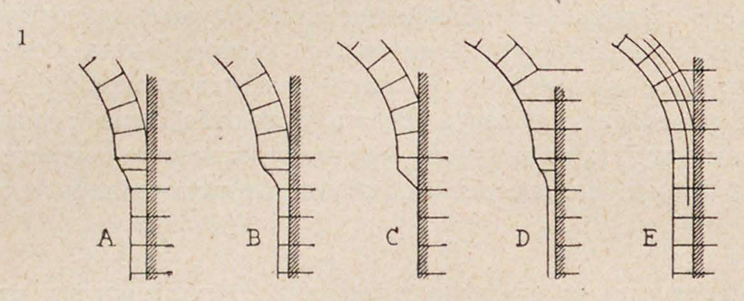
Единственными нервюрами въ то время были подпружныя арки; когда же появляются новыя нервюры и помѣщаются діагонально вдоль реберъ свода, то и по отношенію къ нимъ слѣдуютъ принятому правилу, такъ что идея готическаго устоя, въ видѣ пучка колонокъ, является прямымъ развитіемъ идеи романскаго пильера.

Въ свою очередь, кладка нервюръ и ихъ началъ объясняетъ послѣдовательныя видоизмѣненія пильера.

Въ кладкѣ нервюръ (стр. 238) нами были отмѣчены двѣ эпохи, одна изъ которыхъ предшествуетъ, а другая совпадаетъ съ примѣненіемъ кладки началъ свода горизонтальными рядами. Каждой изъ указанныхъ эпохъ соотвѣтствуетъ особое устройство устоя:

Когда еще остается въ употребленіи та конструкція, гдѣ нервюры выкладываются въ видѣ арокъ, начиная съ основанія, то

подъ каждой нервюрой помѣщается пристѣнная колонка довольно значительнаго сѣченія, и устой получаетъ видъ А (рис. 1).



Но вскорѣ замѣтили, что распоръ свода представляетъ наклонную силу и на колонку дѣйствуетъ лишь крайне незначительное давленіе, почему подъ пятами достаточно подложить кронштейнъ С; и дѣйствительно, этотъ кронштейнъ мы находимъ въ Санѣ, Шалонѣ, нижней капеллѣ Реймскаго архіепископства.

Обыкновенно же колонку сохраняютъ, но лишь какъ простое украшеніе: ее дѣлаютъ почти нитевидной. Затѣмъ колонку стали дѣлать изъ монолитнаго стержня, со слоями, направленными вдоль оси, и устанавливать послѣ кладки самого столба, а вѣнчающая ее капитель, заложенная однимъ концомъ въ устой, несетъ роль кронштейна С.

Когда же появилась кладка начала нервюръ горизонтальными рядами, то нашли, что горизонтальные ряды замѣняютъ кронштейны, и потому самая капитель является излишней, вслѣдствіе чего и уменьшаютъ ея размѣры. И, наконецъ, слѣдуя до конца указанному выводу, капитель, потерявшую дѣйствительное значеніе, совершенно устраняютъ, и нервюры безъ перерыва продолжаются отъ вершины свода до основанія устоя.

Эти послѣдовательныя видоизмѣненія устоя можно прослѣдить по діаграммамъ на рис. 1: А, В и С—устройство пильера до примѣненія кладки нервюръ горизонтальными рядами; D и Е — послѣ ея примѣненія. Въ А колонка трактуется какъ опора; въ В—колонка, разсматриваемая безполезною, какъ опора, трактуется декоративнымъ элементомъ; въ С она замѣняется кронштейномъ; въ D, вмѣсто кронштейна, примѣняется кладка горизонтальными рядами; въ Е нервюра тянется вдоль стержня устоя, не прерываясь капителью.

Остальныя детали устройства готическаго устоя находятся въ зависимости отъ тѣхъ органовъ, которыми онъ удерживается въ равновѣсіи, и потому будутъ слѣдовать за описаніемъ этихъ органовъ.

II.—КОНТРФОРСЪ. БЕЗПОЛЕЗНОСТЬ МАССИВНЫХЪ СТѢНЪ И ИХЪ УНИЧТОЖЕНІЕ.

Распоръ романскаго коробчатаго свода распредѣлялся равномѣрно и требовалъ непрерывной опоры; крестовый сводъ, обыкновенно сильно вспарушенный, почти парусной формы, производитъ распоръ подобно сферической чашѣ, и осторожность требовала, чтобы удержать его въ равновѣсіи, пользоваться не только угловыми устоями, но также и стѣнами по всему периметру.

Романскій контрфорсъ является какъ бы добавочнымъ утолщеніемъ стѣнъ, помѣщенныхъ въ томъ пунктѣ, гдѣ распоръ достигалъ наибольшаго напряженія; при нервюрной же системѣ, въ которой распоръ свода локализуется, стѣна утрачиваетъ свое значеніе въ устойчивости свода. Чтобы обезпечить равновѣсіе послѣдняго, достаточно располагать сопротивленіемъ опредѣленныхъ точекъ,— сопротивленіемъ, приложеннымъ теперь слѣдуя совершенно опредѣленному плану, въ которомъ работаетъ распоръ: готическій контрфорсъ принимаетъ видъ тонкаго и значительной глубины эперона; отъ романскаго контрфорса онъ отличается своимъ рельефомъ, размѣровъ котораго первый никогда не достигалъ, и своей формою, лучше отвѣчающею его роли, какъ мы сейчасъ увидимъ.

ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЯ ФОРМЫ КОНТРФОРСА.

а.—Уступчатый профиль.—Романскій контрфорсъ почти всегда обрабатывается вертикальными плоскостями (рис. 2, A).

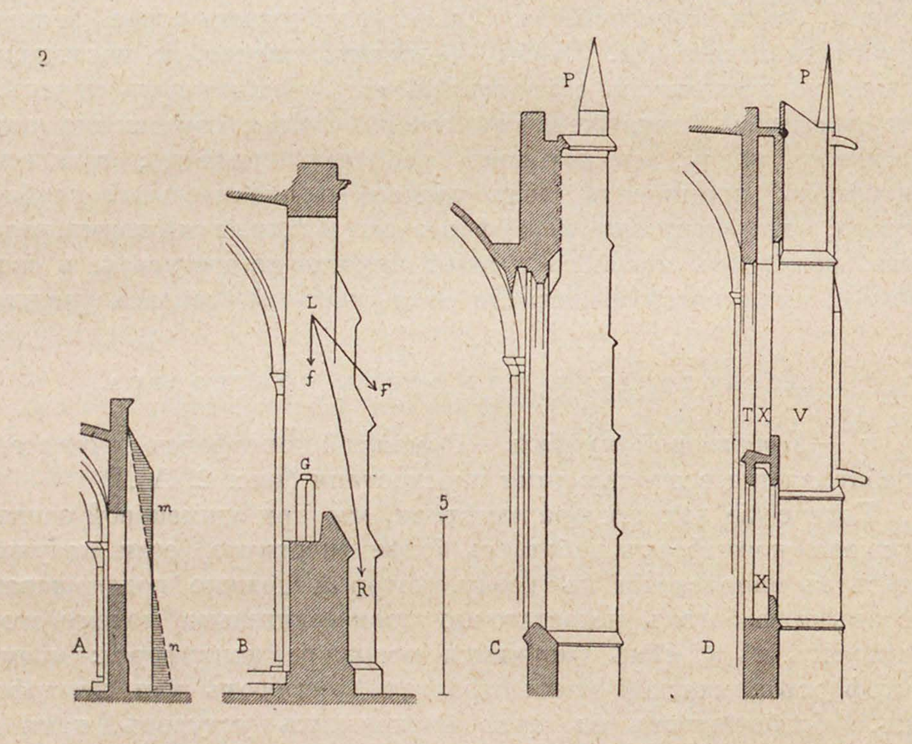
Готическіе архитектора замѣтили, что при одинаковой затратѣ матеріала контрфорсъ работаетъ болѣе энергично, если получитъ талусъ въ направленіи къ своду, который должно поддерживать: массивъ *m* работалъ недостаточно производительно, почему его и переносятъ въ *n*, чѣмъ уширяется основаніе контрфорса: прямой контрфорсъ романской эпохи строители замѣняютъ или контрфорсомъ, обработаннымъ въ видѣ нѣсколькихъ уступовъ, какъ на рис. B, или же контрфорсомъ съ непрерывнымъ талусомъ (хоръ въ ц. св.-Петра на Монматрѣ, Парижъ).

б.—Возвратъ къ вертикальному контрфорсу.—Матеріалъ былъ лучше использованъ, но возрасталъ рельефъ, а въ городахъ свободныя для построекъ площади были ограничены. Къ срединѣ XIII вѣка часто жертвуютъ преимуществами профиля (B и) возвращаются къ вертикальному контрфорсу: въ св.-Капеллѣ (Palais de Justice, 1245 годъ) контрфорсъ получаетъ форму C, почти безъ уступовъ.

Съ точки зрѣнія равновѣсія, новый контрфорсъ уже не обладаетъ тѣми преимуществами, какъ замѣненный имъ уступчатый

въ виду чего стремятся вернуть ему нѣкоторую долю утраченной имъ устойчивости тѣмъ, что нагружаютъ его въ вершинѣ, т.-е. увѣнчаваютъ пинаклемъ P.

Контрфорсы, прорѣзанные галлереями. — Распоръ свода представляетъ наклонную силу F, которая распространяется, слагаясь въ каждой точкѣ L съ вертикальнымъ давленіемъ, вѣсомъ столба Lf; отъ этого сложенія силъ получается линія давленія, направленіе которой выражается кривой LR. По направленію силы LR очевидно всякая пустота въ массивѣ представляла бы опасность, но внѣ его такая пустота не будетъ имѣть вредныхъ послѣдствій, такъ что если существуетъ потребность въ галлереѣ, такой, какъ, напр., G, то ничто не мѣшаетъ продолжить ее чрезъ толщу контрфорса.



Почти всѣ готическіе контрфорсы именно такимъ образомъ прорѣзаны служебными галлереями.

А въ теченіе XIII вѣка приходятъ къ тому, что (рис. D) извлекаютъ все ядро XX, которое почти безполезно; слѣдовательно, контрфорсъ является расчлененнымъ на внутреннюю часть T, которая служитъ устоемъ, и на внѣшнюю часть V, являющуюся истиннымъ контрфорсомъ, т.-е. контрфорсъ ограничивается, такъ сказать, его внутреннею и внѣшнею плоскостями.

Діагональные контрфорсы.—Отмѣтимъ, наконецъ, какъ одну изъ особенностей готическаго искусства послѣдней эпохи, обыкновеніе

располагать подъ угломъ въ 45^0 контрфорсъ, помѣщающійся на пересѣченіи подъ прямымъ угломъ двухъ стѣнъ.



Отъ XII до начала XV вѣка контрфорсы располагались не иначе, какъ показано на рис. 3, A, т.-е. образуютъ соотвѣтственное продолженіе обѣихъ стѣнъ; начиная же съ XV вѣка, почти неизмѣнно оба контрфорса замѣняются однимъ, расположеннымъ какъ указано на планѣ B.

СТѢНА: УНИЧТОЖЕНІЕ ЧАСТИ ЕЯ, РАСПОЛОЖЕННОЙ ПОДЪ СВОДОМЪ, И РАСШИРЕНІЕ ЧАСТИ ЕЯ, ОБРАЗУЮЩЕЙ ТИМПАНЪ.

Коль скоро силы распора концентрируются въ томъ мѣстѣ, гдѣ сходятся нервюры, то для уничтоженія этихъ силъ достаточно контрфорса, и стѣна теперь является не болѣе, какъ дополненіемъ: ее можно сдѣлать тоньше, можно замѣнить широкимъ пролетомъ. И дѣйствительно, въ теченіе XIII вѣка звено стѣны, заключенное между устоями и щековыми арками (формере) сводовъ, непрерывно стремятся уничтожить съ тѣмъ, чтобы дать мѣсто широкому оконному пролету.

Указанное замѣщеніе стѣны окномъ вызываетъ нѣкоторыя затрудненія, зависящія отъ того:

1, что уничтоженіемъ стѣны нарушается связь между столбами, а это вредно отражается на ихъ устойчивости;

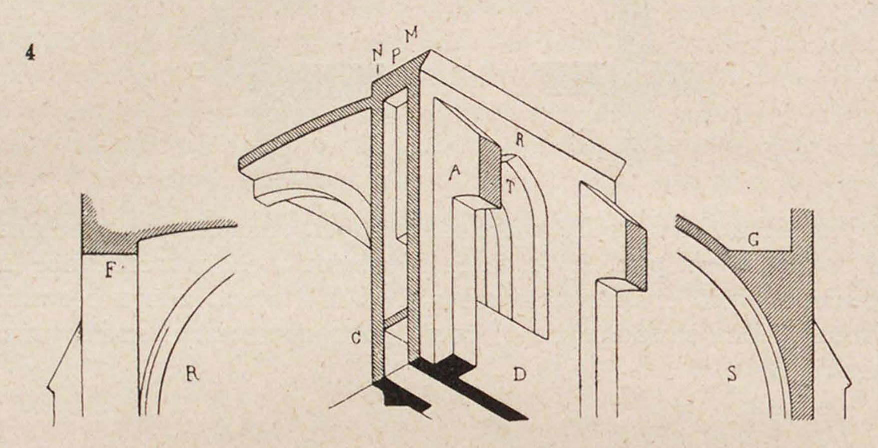
2, что не достигается въ полной мѣрѣ локализація силъ распора.

Устои подвергаются опасности бокового наклоненія, а въ распалубкахъ свода (стр. 236) проявляется слегка скольженіе по поверхности несущихъ ихъ нервюръ.

Соотвѣтственно различнымъ эпохамъ и главнымъ образомъ различнымъ школамъ примѣнялись слѣдующія рѣшенія:

Въ школѣ Шампани (рис 4, R) обыкновенно устои связываются широкой аркой F, образующей въ щекѣ свода жесткій бордюръ, которымъ задерживается скольженіе распалубокъ (соборъ въ Реймсѣ).

Въ школѣ Иль-де-Франса (S) примѣняется болѣе смѣлый пріемъ: сила скольженія распалубокъ, равно какъ и распоръ нервюръ, передается на контрфорсы. Пазухи свода заполняются жесткой забут-



кой G, посредствомъ которой совершается указанная передача силъ, а формере превращается въ легкую и тонкую арку (соборъ Парижской Богоматери).

Когда устои раздваиваются (рис. D) на внутренній (N) и внѣшній (M) столбы, то лишь одни внутренніе столбы (N распираются аркой-формере T. Чтобы связать внѣшніе столбы M, между ними иногда перекидываютъ вторую распорную арку R. Каждая изъ этихъ арокъ увѣнчавается тимпаномъ, который выравниваютъ на высотѣ карниза, а выстилка плитами, P, образуетъ между обоими тимпанами плафонъ.

Описанная система скрѣпленія устоевъ, которая въ общемъ сводится къ тому, чтобы облегчить тимпанъ свода, встрѣчается уже въ XII вѣкѣ (соборъ въ Нойонѣ); въ XIII вѣкѣ она примѣняется главнымъ образомъ въ Бургундіи (ц. Нотръ-Дамъ въ Дижонѣ, Оксерръ, Семюръ, Кламеси); въ Шампани она находится въ ц. св.-Урбана, въ Труа, въ Иль-де-Франсѣ—въ капеллѣ замка сенъ-Жерменъ-анъ-Лей. Въ XIV вѣкѣ она выходитъ изъ употребленія, и повсюду возвращаются къ массивнымъ формере съ глухими, безъ отверстій, тимпанами.

III.—ОРГАНЪ, СЛУЖАЩІЙ ДЛЯ ПЕРЕДАЧИ РАСПОРА,— АРКБУТАНЪ.

До сихъ поръ система поддержанія и укрѣпленія сводовъ изъ устоевъ и контрфорсовъ является романской болѣе или менѣе усовершенствованной; единственный, дѣйствительно оригинальный органъ равновѣсія, составляющій особенность готической архитек-

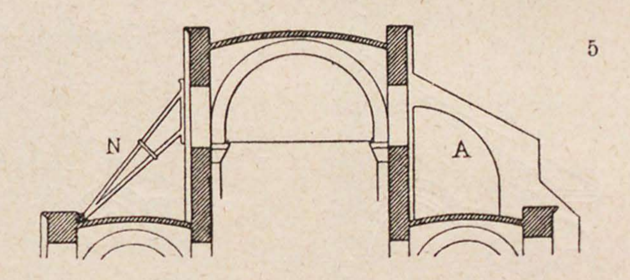
туры,—это аркбутанъ, которымъ обезпечивается устойчивость сводовъ въ томъ затруднительномъ случаѣ, когда своды покоятся на однихъ вертикальныхъ устояхъ, т.-е. когда нефы окаймляются боковыми галлереями. Мы изслѣдуемъ его функціонированіе, затѣмъ прослѣдимъ послѣдствія его примѣненія, отразившіяся въ самомъ устройствѣ устоевъ и контрфорсовъ.

ПРИНЦИПЪ ПЕРЕДАЧИ СИЛЪ РАСПОРА; АРКБУТАНЪ—ОРГАНЪ ЭТОЙ ПЕРЕДАЧИ.

Обратимся снова къ сводчатымъ зданіямъ послѣдней эпохи романской архитектуры; тѣ изъ нихъ, гдѣ непосредственнымъ освѣщеніемъ было пожертвовано съ тѣмъ, чтобы обезпечить устойчивость сводовъ центральнаго нефа, сохранились безъ поврежденія; но въ клюнійской школѣ высоко приподнятые надъ землей своды вскорѣ же вызвали опасенія (стр. 189 и 195).

Со времени ихъ возведенія протекло не болѣе полвѣка, и нѣкоторые изъ нихъ уже угрожали разрушеніемъ: они были недостаточно укрѣплены, и спасти ихъ оказывалось возможнымъ лишь съ помощью дополнительныхъ подпоръ, слѣды которыхъ сохранились въ Везелей, въ Отэнѣ, въ Бонѣ. Именно, исходя изъ попытокъ поддержать романскіе своды, архитектора готической эпохи и создали аркбутанъ.

Какъ примѣръ одной изъ наиболѣе смѣлыхъ сводчатыхъ конструкцій романской эпохи, ранѣе былъ отмѣченъ сводъ нефа въ Везелей (рис. 5):



Возведенный, какъ и своды Бургундіи, на рядѣ устоевъ, служившихъ и для уничтоженія распора, онъ удерживался главнымъ образомъ связями, но послѣднія, приложенныя слишкомъ низко, были сами по себѣ недостаточны: чтобы предупредить опрокидываніе устоевъ, необходимо было между пазухой свода и внѣшней стѣной установить (заклинить) систему распорокъ N.

Такимъ способомъ опасность разрушенія устранялась, но лишь не болѣе того, какъ сохранялось само дерево, вслѣдствіе чего явилась мысль замѣнить деревянную подпорку болѣе прочной, и тогда

возвели арку А, не входившую въ первоначальныя предположенія и существующую еще въ настоящее время.

Съ того дня, какъ аркбутанъ былъ примѣненъ къ романскимъ зданіямъ, онъ занимаетъ мѣсто въ системѣ равновѣсія: онъ не былъ изобрѣтенъ, онъ явился невольно, — и лишь послѣ того, какъ пришлось къ нему прибѣгнуть въ силу необходимости, остановились на мысли примѣнять его какъ нормальный органъ конструкціи.

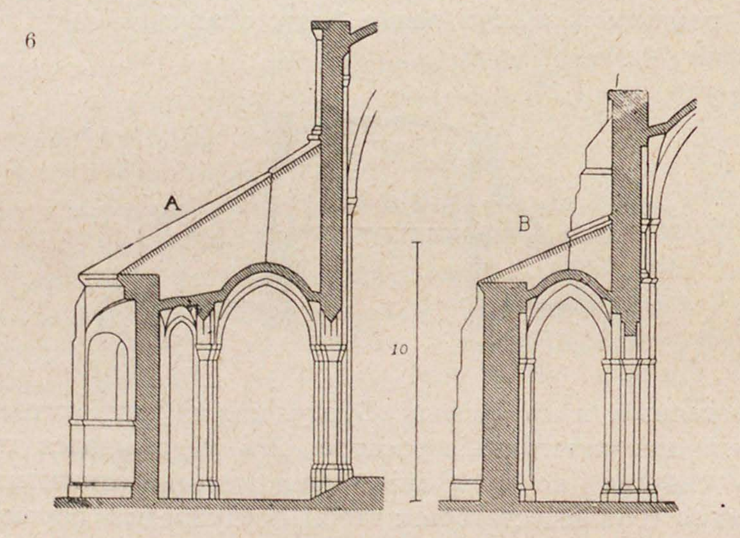
ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ АРКБУТАНА.

а.—ПЕРІОДЪ КОЛЕБАНІЙ: ПОПЫТКИ СКРЫТЬ АРКБУТАНЫ ПОДЪ КРЫШЕЙ.

Сообразно тѣмъ обстоятельствамъ, которыми вызвано появленіе аркбутана, онъ долженъ представлять собою сложенную изъ клиньевъ распорку, вкладываемую между пазухой свода и устоемъ.

Чтобы аркбутанъ работалъ производительно, необходимо его помѣстить на уровнѣ пазухи поддерживаемаго имъ свода, т.-е. въ мѣстѣ выхода кривой давленія изъ свода, а въ этомъ положеніи онъ долженъ остаться изолированнымъ въ пространствѣ и будетъ подвергаться вліянію всѣхъ колебаній погоды.

Если же его скрыть подъ крышей, то окна, продѣланныя между пазухами свода, будутъ, по крайней мѣрѣ, хоть частью закрыты.



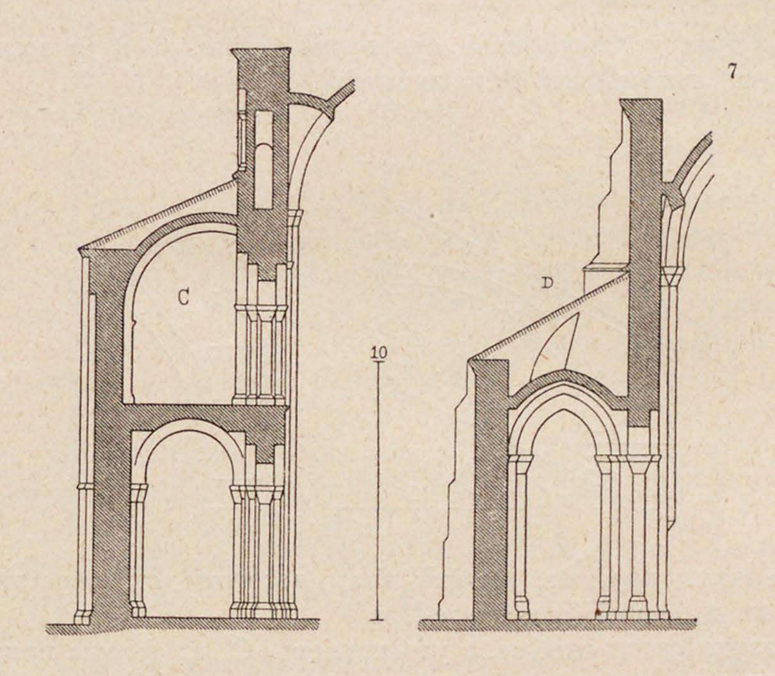
Отсюда возможны два выхода: или оставить безъ защиты аркбутанъ, существенный органъ системы равновѣсія, или же примириться съ неудовлетворительнымъ освѣщеніемъ нефовъ.

Отважные архитектора, ставшіе во главѣ готическаго движенія, не отступили передъ опасностью изолировать аркбутанъ въ простран-

ствѣ, но монастырская школа, сдѣлавшаяся осторожной подъ вліяніемъ испытанныхъ ею неудачъ, долго колебалась, и рис. 6 и 7 изображаютъ главнѣйшіе компромиссы, къ которымъ она пробовала прибѣгнуть.

Въ ц. сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ (разрѣзъ А), вмѣсто того, чтобы перекинуть аркбутанъ прямо въ воздухѣ между устоями алтаря и контрфорсами боковыхъ галлерей, воспользовались, какъ органами передачи распора большого свода, самими подпружными арками боковыхъ галлерей, перенеся на нихъ помощью свисающихъ контрфорсовъ то усиліе, для передачи котораго онѣ предназначены: эти подпружныя арки по своей роли вполнѣ соотвѣтствуютъ аркбутанамъ.

Подобное же устройство находится (разрѣзъ В) въ церкви Аваллона. Въ зачаточной формѣ эта остроумная комбинація существовала въ алтарѣ церкви въ Моріенвалѣ.



Въ аббатствахъ сенъ Жерме и Понтиньи (рис. 7, D) имѣются настоящіе аркбутаны, но скрытые подъ наслонной крышей, рѣшетины которой они и несутъ.

Сверхъ того, въ Понтиньи эти скрытые аркбутаны комбинируются съ свисающими контрфорсами D, подобными тѣмъ, которые находятся въ ц. сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ. Въ ц. св.-Стефана въ Канѣ (разрѣзъ С) аркбутанъ замѣняется коробчатымъ полусводомъ, напоминающимъ такіе же своды Оверни (стр. 183).

Послѣдній способъ укрѣпленія сводовъ страдаетъ тѣмъ недостаткомъ, что для противодѣйствія распору, сконцентрированному

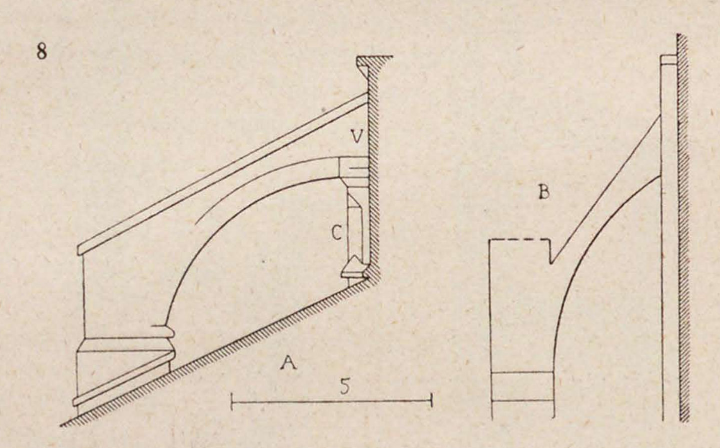
въ опредѣленныхъ пунктахъ, примѣняется непрерывное сопротивленіе.

Кромѣ того, данный пріемъ, равно какъ и примѣненные въ Понтиньи и въ сенъ-Жерме, страдаетъ важнымъ недостаткомъ: точка приложенія аркбутана лежитъ слишкомъ низко; это было вызвано необходимостью сохранить полностью освѣщеніе, но въ статическомъ отношеніи рѣшеніе неудовлетворительно.

б.—ИЗОЛИРОВАННЫЙ ВЪ ПРОСТРАНСТВѢ АРКБУТАНЪ.

Къ послѣдней трети XII вѣка указанныя колебанія прекращаются, и съ того времени употребляется лишь аркбутанъ, изолированный въ пространствѣ; а послѣдовательныя измѣненія въ его устройствѣ свидѣтельствуютъ о возрастающемъ день ото дня пониманіи производимаго имъ дѣйствія.

Профиля и конструкція аркбутана.—Рис. 8 и 9 позволяютъ прослѣдить главнѣйшія видоизмѣненія.



Вначалѣ профиль имѣетъ видъ четверти окружности, какъ, напр., въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ.

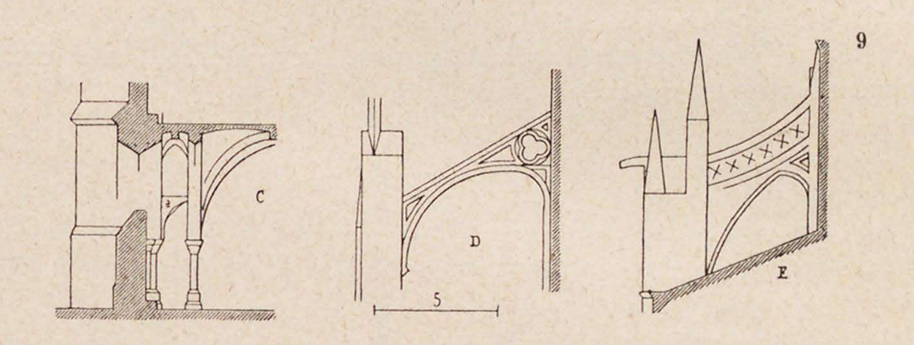
Пазуха свода снабжена утолщеніемъ C, въ формѣ пристѣнной колонки; арка же работаетъ подъ прямымъ угломъ и вмѣсто того, чтобы вдѣлываться въ пазуху свода, прерывается по вертикальной плоскости V.

При такомъ устройствѣ арка можетъ слѣдовать за осадкой зданія, не испытывая разрыва; ясно, что архитекторъ имѣлъ въ виду сохранить конструкціи нѣкоторую долю гибкости.

Но мало-по-малу проявляется новая тенденція, стремятся къ жесткости конструкціи: отваживаются такъ располагать аркбутанъ, чтобы онъ работалъ подъ бо́льшимъ или меньшимъ угломъ къ горизонтали (рис. B).

Теперь сопротивленіе арки представляетъ собою не горизонтальную, но наклонную силу, что позволяетъ перенести на контрфорсъ не только полностью распоръ, но также и часть вертикальнаго давленія; эта новая тенденція особенно замѣтно выражается въ соборѣ Семюра (около 1240 г.).

Въ ту же эпоху нижній этажъ св.-Капеллы при Palais de Justice (рис. 9, С), вмѣсто аркбутановъ, снабженъ каменными плитами *a*, которыя служатъ какъ распорки для свода центральнаго нефа.



Около 1260 г. въ ц. св. Урбана въ Труа аркбутанъ, совершенно жесткій, представляется въ видѣ прямой распорки изъ крупныхъ камней (D), подкрѣпленной аркой, составляющей съ ней одно цѣлое: аркбутанъ въ его первичной формѣ представляетъ собою ничто иное, какъ подпорку, исполненную хотя и изъ твердаго камня, но въ подражаніе деревянной конструкціи.

Чтобы достигнуть жесткости, не прибѣгая къ помощи этихъ распорокъ изъ камня, ихъ иногда замѣняютъ системой Е изъ двухъ обратно направленныхъ арокъ:

Данная комбинація, помимо безусловной жесткости, обладаетъ и другимъ преимуществомъ: захватываетъ въ высоту всю плоскость пазухи свода.

Примѣръ Е заимствованъ изъ собора въ Алансонѣ; тотъ же профиль въ видѣ обратной арки былъ примѣненъ въ Аміенскомъ соборѣ при перестройкѣ хора; въ послѣднія же эпохи онъ входитъ во всеобщее употребленіе.

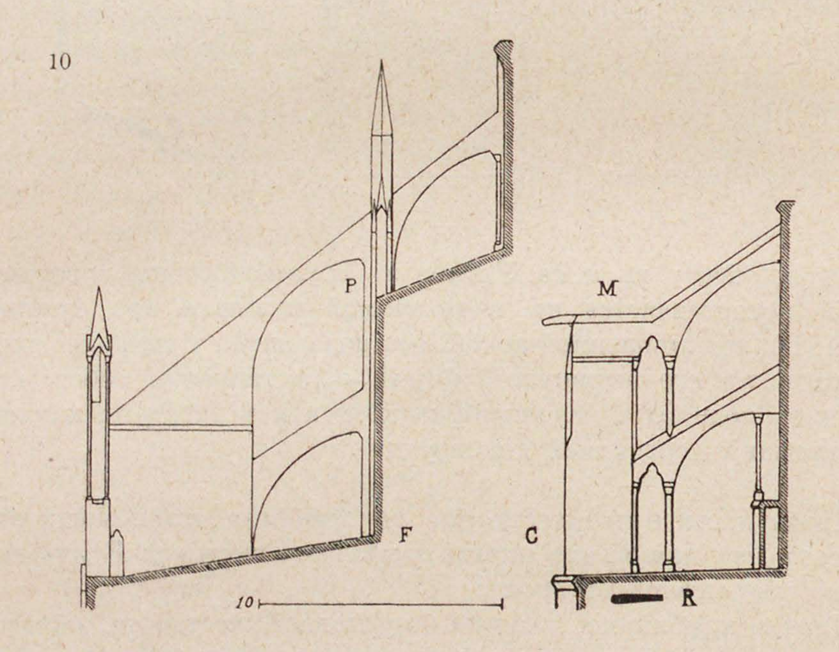
Въ отношеніи укрѣпленія сводовъ новая система отмѣчаетъ собою шагъ впередъ, но она подвержена опасности, общей всѣмъ жесткимъ конструкціямъ, т.-е. осадка въ нихъ сопровождается разрывомъ:

Усвоивъ ее, готическая архитектура начинаетъ уклоняться отъ принципа эластичныхъ конструкцій, котораго она придерживалась до средины XIII вѣка.

Аркбутанъ въ нѣсколько пролетовъ. — Когда зданіе въ пять нефовъ (рис. 10, F), то аркбутаны дѣлаются въ два пролета, съ точкой опоры на промежуточномъ пильерѣ P, такимъ образомъ участвующемъ въ устойчивости зданія.

Соборъ Парижской Богоматери, который, повидимому, является исключеніемъ изъ даннаго правила, вначалѣ также слѣдовалъ ему: существующіе аркбутаны въ одинъ пролетъ появились во время реставраціи, исполненной въ теченіе XIII вѣка.

Рис. F показываетъ первоначальное устройство, еще сохранившееся въ одномъ звенѣ хора.

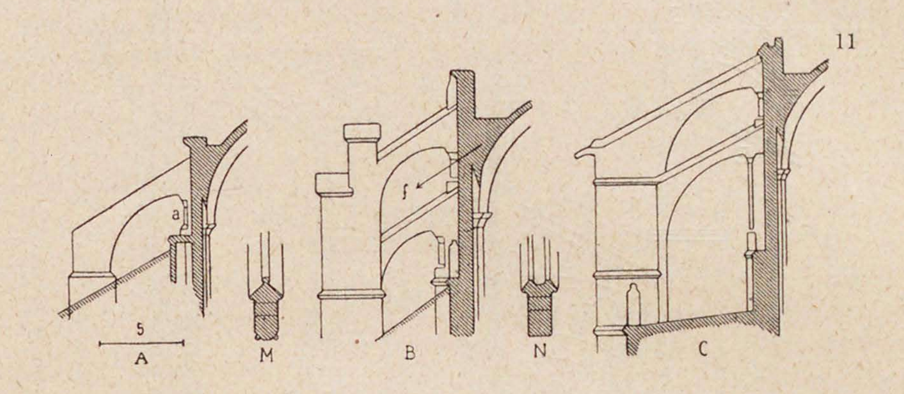


Въ Клермонскомъ соборѣ, въ мѣстѣ перехода отъ прямой къ круглой части (G), аркбутаны подраздѣляются также на два пролета, хотя деамбулаторій въ одну галлерею:

Вмѣсто того, чтобы помѣстить массивные контрфорсы на лучевыхъ стѣнахъ, которыя утоньшаются, какъ показано на планѣ R, на головныхъ частяхъ послѣднихъ установлены колонки en délit (т.-е., гдѣ слои камня идутъ вертикально), служащія промежуточными точками опоры, и весь контрфорсъ имѣетъ видъ M.

Аркбутаны въ два яруса.—При употребленіи аркбутана возникаетъ вопросъ, всегда затруднительный, относительно точки его приложенія.

Задачу точнаго опредѣленія мѣста, гдѣ должно приложить аркбутанъ, средневѣковые архитектора обходятъ тѣмъ, что аркбутанъ увѣнчаваютъ тимпаномъ, обработаннымъ въ видѣ гласиса (рис. 11, А).



Для противодѣйствія распору достаточно, если онъ проявляется въ интервалѣ, заключающемся между внутреннимъ очертаніемъ арки и вершиной гласиса.

При очень большихъ сводахъ указанная полоса считается недостаточной, и тогда прибѣгаютъ къ комбинаціи В:

Одиночный аркбутанъ замѣняется двумя арками, расположенными одна поверхъ, а другая ниже пояса, захватываемаго распоромъ, и въ данномъ случаѣ все происходитъ такъ, какъ будто пазуха свода образуетъ одну массу, которую давленіе нервюръ стремится сдвинуть наружу и которую удерживаютъ на мѣстѣ двѣ арки, поддерживающія ее у основанія и въ вершинѣ.

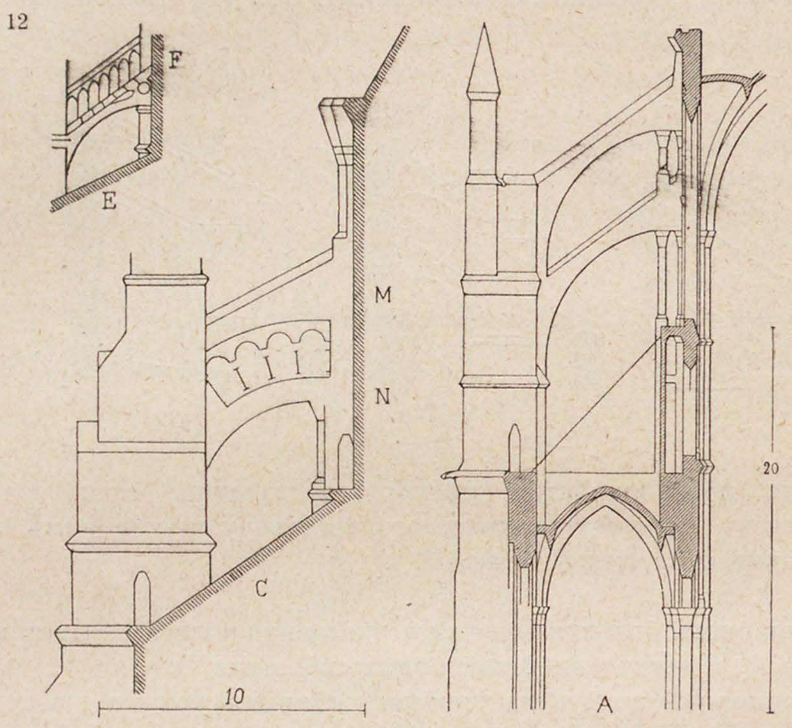
Такимъ образомъ появляется аркбутанъ въ два яруса; рис. 11 (В и С) и рис. 12 и 13 (стр. 270 и 271) показываютъ его варіанты.

Главнѣйшіе варіанты аркбутановъ въ два яруса.—Въ примѣрахъ, представленныхъ на рис. 11 (В—Суассонъ, С—сенъ-Дени), каждая арка увѣнчавается тимпаномъ, недопускающимъ деформированій выпучиваніемъ.

Въ Шартрѣ (рис. 12, С) изъ обѣихъ арокъ лишь одна верхняя, M, несетъ тимпанъ и гласисъ; нижняя же арка, N, ничѣмъ не дополняется, а чтобы предупредить выпучиваніе, которое не замедлило бы проявиться, ее связали съ верхней посредствомъ лучеобразно расположенныхъ распорокъ MN.

Къ началу XIII вѣка на устройствѣ аркбутановъ отражается одно обстоятельство, съ перваго взгляда казалось бы совершенно чуждое вопросу устойчивости зданія: въ употребленіе входятъ крыши съ жолобами; а чтобы обезпечить стокъ воды, пытаются утилизировать, какъ акведукъ, гласисъ верхней арки.

Именно такъ приспособлены аркбутаны въ сенъ-Дени (рис 11, С), въ нефѣ Аміенскаго собора (рис. 12, А) и въ соборахъ Реймса и Бовэ.



Указанное примѣненіе гласиса аркбутана—такъ сказать, для двухъ цѣлей—вынуждало слишкомъ высоко поднять верхній аркбутанъ.

Такую ошибку допустили въ нефѣ Аміенскаго собора (рис. 12, А), но уже со времени постройки хора (рис. 13) былъ найденъ коррективъ.

Систему арокъ, расположенныхъ въ два яруса, замѣнили одной аркой R, поддерживающей посредствомъ сквозной рѣшетки жолобъ S, могущій служить для противодѣйствія распору, если бы арки R было недостаточно.

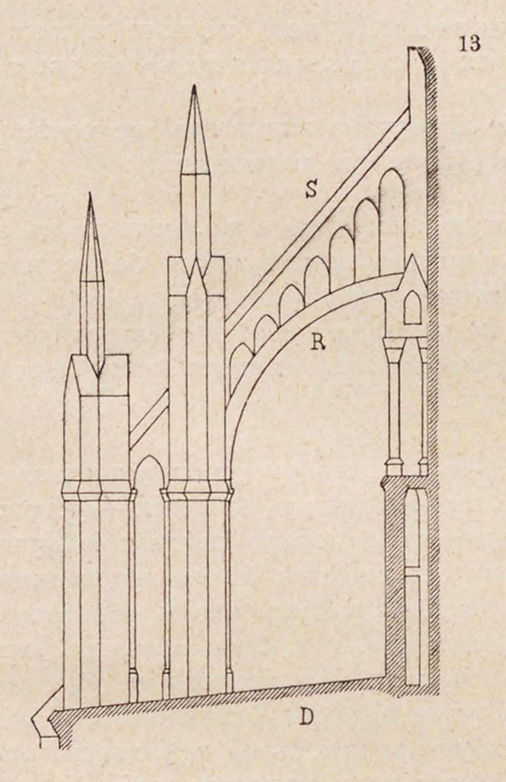
Въ Оксеррѣ, гдѣ воспользовались тѣмъ же пріемомъ, гласисъ выложенъ клиньями и функціонируетъ какъ плоская перемычка на кружалахъ: онъ будетъ производить давленіе лишь въ томъ случаѣ, если ослабнетъ арка R, которая собственно и является органомъ противодѣйствія распору.

Арка R, лишь незначительно нагруженная решеткой RS, подвергалась опасности деформироваться:

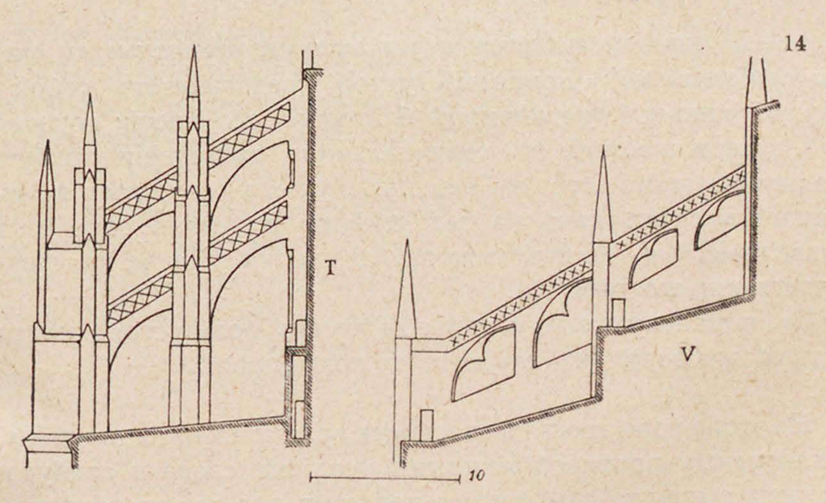
Въ церкви г. Ё, (Eu, рис. 12, Е), это деформированіе предупреждается тѣмъ, что поверхъ арки устанавливаютъ гласисъ F, сложенный въ видѣ обратной плоской перемычки.

Въ нѣкоторыхъ же зданіяхъ XV вѣка этотъ гласисъ былъ даже замѣненъ обратной аркой (стр. 267, рис. Е).

Съ этихъ поръ всякое выпучиваніе дѣлается невозможнымъ.



Послѣднимъ варіантомъ аркбутана (рис. 14) является такая система, гдѣ арка служитъ опорой для двухъ параллельныхъ пло-



скихъ перемычекъ, связанныхъ между собою каменной рѣшеткой и образующихъ какъ бы сложный брусъ.

Здѣсь наиболѣе полно осуществилась идея жесткой подпорки.

Такой именно видъ имѣютъ аркбутаны въ XIV вѣкѣ въ Кёльнѣ (T) и въ XV вѣкѣ въ Миланѣ (V).

ВО ЧТО ПРЕВРАЩАЮТСЯ УСТОИ И КОНТРФОРСЫ ВЪ ЗДАНІЯХЪ, СНАБЖЕННЫХЪ АРКБУТАНАМИ?

Примѣненіе аркбутана вызываетъ не менѣе какъ полное преобразованіе старой системы равновѣсія.

Въ романскую эпоху такъ же, какъ и въ античныя времена, общій распоръ сводовъ уничтожался болѣе или менѣе безсознательно, съ помощью инертныхъ массъ.

Съ этихъ же поръ распоръ свода методически разлагается на горизонтальныя усилія, или распоръ, и на вертикальное давленіе, или силы тяжести.

Горизонтальному распору противопоставляютъ аркбутаны и контрфорсы, а вертикальному давленію — устои: въ архитектуру проникаетъ неизвѣстное дотолѣ раздѣленіе функцій. Устои, роль которыхъ уже не осложняется болѣе необходимостью участвовать въ уничтоженіи распора, могутъ теперь обратиться въ опоры неслыханной дотолѣ легкости, и такимъ образомъ внутренность зданій освобождается отъ загромождавшихъ ее массивовъ: поражающая насъ легкость внутренняго вида готическихъ зданій вполнѣ обязана примѣненію аркбутана, которымъ всѣ массы, противодѣйствующія распору, переносятся ко внѣшности зданія.

Изслѣдуемъ подробнѣе:

a.—Во что превращаются устои, поддерживаемые въ своей вершинѣ аркбутаномъ?—Романскій устой представляетъ собой изолированный пильеръ, устойчивый благодаря его массѣ; готическій же устой, удерживаемый въ вертикальномъ положеніи аркбутаномъ, поддерживающимъ его въ вершинѣ, уже не нуждается въ такой массивности, такъ какъ на него дѣйствуетъ лишь одно вертикальное давленіе: онъ несетъ тяжесть свода, но уже не участвуетъ въ уничтоженіи его распора.

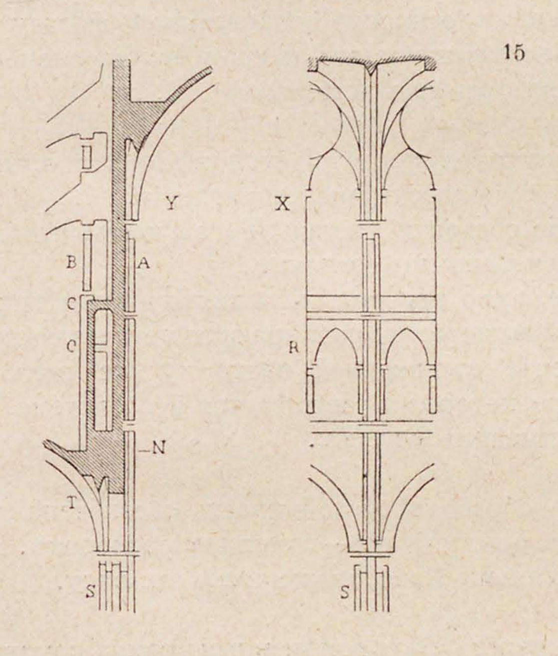
Въ романскую эпоху пильеръ несетъ роль устоя и контрфорса, съ этихъ же поръ онъ служитъ только опорой.

Но этой опорѣ грозитъ опасность вращательнаго движенія. Помѣщенная между противоположными усиліями свода и аркбутана, она рискуетъ, если указанныя силы недостаточно уравновѣшены, наклониться въ томъ или иномъ направленіи: принимая во вниманіе это положеніе неустойчиваго равновѣсія, ей оставляютъ, такъ сказать, нѣкоторую подвижность на ея базѣ. Жесткой конструкціи соотвѣт-

ствуетъ пильеръ, уширяющійся къ основанію, но для конструкціи, подверженной деформированію, только и пригоденъ пильеръ съ узкой базой:

Никогда готическій пильеръ не суживается къ вершинѣ, но поднимается строго вертикально.

По рис. 15 можно судить о тѣхъ средствахъ, которыя позволяютъ согласовать крайне незначительное сѣченіе устоевъ съ очень большимъ сопротивленіемъ вертикальному давленію.



Дѣйствіе указаннаго давленія проявляется двояко: съ одной стороны—раздробленіемъ, а съ другой—тѣмъ искривленіемъ, которое проявляется въ длинномъ стержнѣ, подверженномъ сжатію, т.-е. продольнымъ изгибомъ.

Чтобы предупредить раздробленіе, нѣтъ никакой нужды дѣлать пильеръ столь же массивнымъ, какъ и романскій устой: исполненный изъ прочнаго матеріала пильеръ, способный сопротивляться продольному изгибу, будетъ болѣе чѣмъ достаточенъ, чтобы выдержать вертикальное давленіе; слѣдовательно, единственную опасность представляетъ продольный изгибъ.

Но въ то же время пильеръ, вырѣзанный въ его центральной части, ничего не теряетъ, такъ сказать, въ своей способности сопротивляться продольному изгибу.

Именно согласно этому взгляду и конструируютъ готическій пильеръ:

Въ нижней части, гдѣ должно избѣгать громоздкости, пильеръ представляетъ собой полный, сплошной стержень S; начиная же съ уровня N, онъ преобразуется въ настоящій составной брусъ изъ двухъ стояковъ A и B, связанныхъ распоркой C.

Внутренній стоякъ A полностью покоится на столбѣ S, а внѣшній, B, удерживается на вѣсу, опираясь на забутку пазухи T.

Такое положеніе на вѣсу внѣшняго стояка B вынуждаетъ дѣлать его крайне легкимъ, почему его и конструируютъ изъ колонокъ en délit, при чемъ по отношенію опрокидыванія, которое можетъ проявиться въ плоскоски параллельной фасаду X, сопротивленіе получается почти такое же, какъ и въ массивномъ пильерѣ, который заполнилъ бы весь интервалъ AB.

Остается предупредить отклоненіе устоя, которое стремится проявиться въ поперечномъ направленіи.

Рѣшеніе состоитъ (деталь Y) въ томъ, чтобы скрѣпить устои арками и поперечными связями.

Прежде всего эту роль исполняютъ арки трифоріума R;

Затѣмъ выше устои распираются металлической рамой витража;

Наконецъ, въ верхней части ту же роль несутъ щековыя арки-формере, которыми завершается вся система, противодѣйствующая опрокидыванію устоевъ.

Такимъ образомъ, устойчивость обезпечена въ обоихъ направленіяхъ: въ продольномъ—помощью распорокъ, въ поперечномъ—помощью колонокъ, расположенныхъ на вѣсу.

Заслуживаетъ быть отмѣченнымъ одинъ конструктивный пріемъ:

Стоякъ A выложенъ горизонтальными рядами, а стоякъ B, функціонирующій какъ подпорка, состоитъ изъ камней en délit (со слоями, направленными вертикально); это различіе кладки дѣлаетъ стоякъ A сравнительно болѣе сжимаемымъ, чѣмъ обезпечивается то, что и внѣшняя подпорка будетъ зажата.

Къ несчастью, указанное различіе въ степени сжимаемости должно было неизбѣжно повести къ разрыву въ прокладкѣ C, и хотя строители были въ данномъ случаѣ, быть можетъ, недостаточно осмотрительны, но самый пріемъ поражаетъ своимъ изяществомъ и раціональностью.

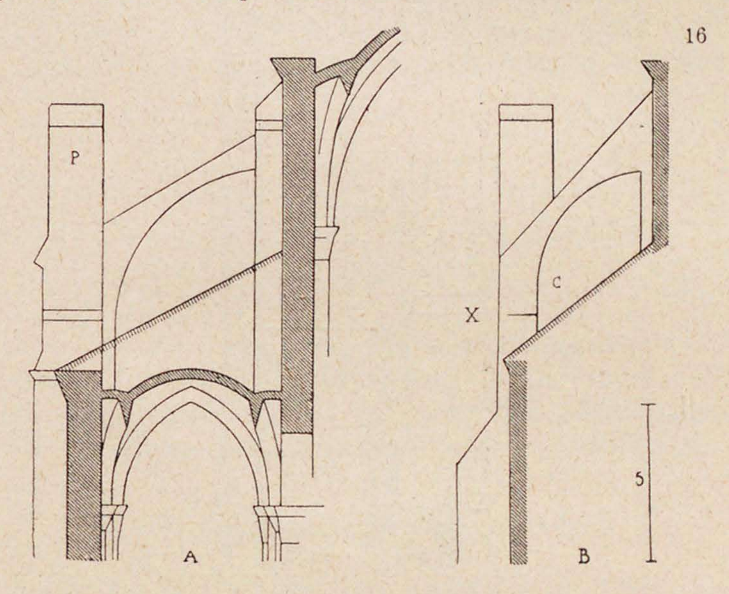
б.—Устройство контрфорсовъ.—Аркбутаны не уничтожаютъ силъ распора, но передаютъ ихъ контрфорсамъ, которые и служатъ для этой цѣли.

Вначалѣ готическій контрфорсъ (стр. 260), какъ мы уже видѣли, представляетъ значительное уширеніе къ основанію, но затѣмъ, чтобы

занимать сравнительно меньшую площадь, контрфорсъ превращается въ массивъ, поднимающійся вертикально и нагруженный пинаклемъ.

Контрфорсъ, уничтожающій распоръ аркбутана, представляетъ собой обыкновенно тонкій и высокій массивъ, около вершины котораго находится точка приложенія силъ распора. Конструкція будетъ въ равновѣсіи въ томъ случаѣ, если опрокидывающія силы, дѣйствующія на контрфорсъ, будутъ уравновѣшиваться устойчивостью, зависящей отъ его массы.

Но какъ опредѣлить, какая именно часть въ высокомъ контрфорсѣ, такомъ, какъ, напр., на рис. 16, C, дѣйствительно работаетъ? Подъ дѣйствіемъ распора въ извѣстной постели X обнаруживается открытіе, и, слѣдовательно, лишь часть, расположенная поверхъ уровня X, оказываетъ сопротивленіе.



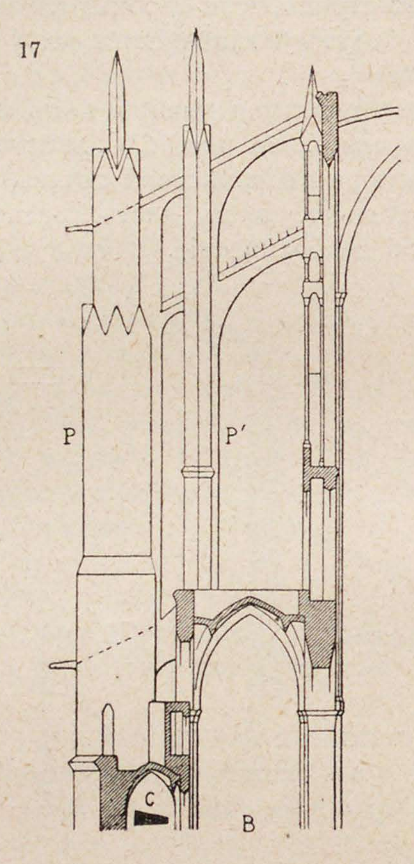
Но положеніе этой плоскости X, гдѣ происходитъ открытіе, можно опредѣлить лишь приблизительно, и только въ одномъ можно быть увѣреннымъ, что всякая масса, приложенная для загрузки въ вершинѣ контрфорса, будетъ работать и работать тѣмъ дѣйствительнѣе, чѣмъ ближе ее помѣстить къ внутренней плоскости C.

Еще значительнѣе будетъ ихъ работа, если эти образующія нагрузку массы будутъ свѣшиваться относительно плоскости C, и готическіе архитектора не преминули воспользоваться такимъ свисаніемъ.

Они не только нагружаютъ контрфорсъ пинаклями P, но очень часто пользуются гласисомъ аркбутана, чтобы помѣстить пинакль на вѣсу. Деталь A (Лангръ) показываетъ тотъ случай, когда пинакль, нагружающій контрфорсъ, является непосредственнымъ продолже-

ніемъ послѣдняго, а деталь В (ц. Нотръ-Дамъ въ Дижонѣ),—когда пинакль свѣшивается съ тѣла контрфорса.

Часто даже во всю высоту контрфорсъ съ внутренней стороны находится на вѣсу, примѣромъ чего можетъ служить хоръ собора въ Бовэ (рис. 17). Чтобы приспособить контрфорсъ къ лучевому



положенію стѣны, на которой онъ покоится, должны были, какъ въ Клермонѣ (стр. 268), разрѣзать его на двѣ массы, P и P′, и каждая изъ нихъ находится на вѣсу, при чемъ свисаніе настолько значительно, что масса P′, предоставленная самой себѣ, не могла бы удержаться въ вертикальномъ положеніи.

Почти всѣ готическіе соборы, которые будутъ описаны далѣе, могутъ служить примѣрами этого смѣлаго пріема.

СВЯЗИ.

Строители романской эпохи часто прибѣгали къ помощи связей для уничтоженія распора.

Въ готическую эпоху онѣ употреблялись главнымъ образомъ съ цѣлью предупредить движеніе въ кладкѣ, которое происходитъ

послѣ раскружаливанія сводовъ, когда конструкція еще не получила окончательной осадки.

Съ примѣненіемъ аркбутановъ связи теряютъ значеніе какъ постоянное скрѣпленіе: ихъ роль ограничивается тѣмъ временемъ, когда въ кладкѣ происходитъ осадка. Въ боковыхъ галлереяхъ Аміенскаго и Реймскаго соборовъ своды еще сохранили слѣды ихъ связей: каждая изъ подпружныхъ арокъ была скрѣплена деревяннымъ брусомъ, задѣланнымъ однимъ концомъ въ устой, другимъ—въ стѣну. Въ Бовэ видны металлическія закрѣпы связей, которыя были, вѣроятно, изъ желѣза.

Только въ одной Италіи связи употреблялись, повидимому, какъ нормальные органы системы равновѣсія, но и здѣсь необходимо признать, что главнѣйшіе случаи примѣненія связей явились результатомъ позднѣйшаго укрѣпленія зданій, послѣ ихъ окончанія. Именно такъ своды Флорентійскаго собора и были скрѣплены желѣзными связями, снабженными приспособленіями для ихъ натягиванія.

СПОСОБЫ ПРИМѢНЕНІЯ УСТОЕВЪ, КОНТРФОРСОВЪ И АРКБУТАНОВЪ ВЪ ГЛАВНѢЙШИХЪ СЛУЧАЯХЪ ГОТИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦІИ.

По поводу сводовъ уже было изслѣдовано примѣненіе нервюры въ главнѣйшихъ случаяхъ готическаго плана; теперь остается сказать лишь относительно того, какъ приспособляли аркбутанъ и контрфорсъ къ этимъ различнымъ устройствамъ сводовъ.

а. — ЗДАНІЯ ВЪ ОДИНЪ НЕФЪ.

Когда зданіе въ одинъ нефъ, то контрфорсы непосредственно примыкаютъ къ сводамъ въ томъ мѣстѣ, гдѣ проявляется распоръ послѣднихъ; въ данномъ случаѣ не можетъ быть вопроса о передачѣ силъ распора, а слѣдовательно и объ аркбутанахъ, — здѣсь достаточно контрфорсовъ.

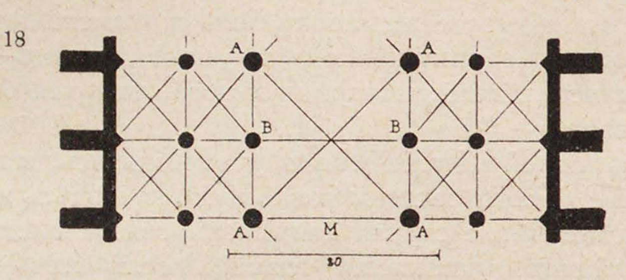
Но необходимо отмѣтить, что массы, работающія какъ контрфорсы, всегда помѣщаютъ за внѣшнимъ очертаніемъ стѣнъ, т.-е. обратно тому, какъ поступали въ подобномъ случаѣ античныя архитектуры и византійское искусство, располагавшія эти массы внутри зданія.

б. — ЗДАНІЯ ВЪ НѢСКОЛЬКО НЕФОВЪ.

1. — *Зданія съ шестичастными сводами.*—Когда центральный нефъ покрытъ шестичастными сводами (планы на рис. отъ 18 до 21),

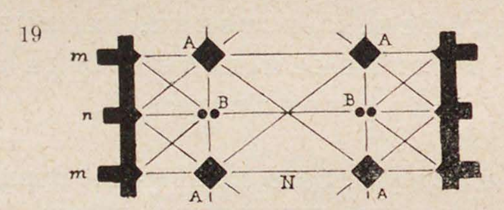
то на устои дѣйствуетъ распоръ трехъ нервюръ, чередуясь съ распоромъ одной нервюры, какъ это видно на планѣ (рис. 18), гдѣ на столбы A дѣйствуютъ три нервюры, а на B—одна.

Въ разработкѣ системы укрѣпленія сводовъ готическіе строители придаютъ крайне важное значеніе указанному различію:



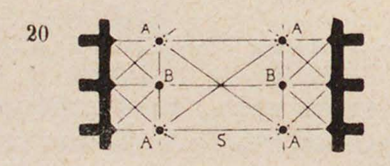
18

Въ Буржѣ (рис. 18) устои представляютъ значительную разницу въ поперечномъ сѣченіи, согласно тому, отвѣчаютъ ли они тремъ нервюрамъ, или одной: устои A значительно массивнѣе промежуточныхъ устоевъ B;



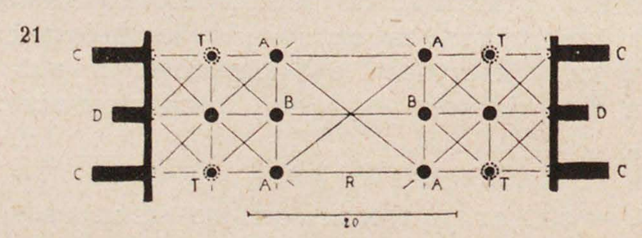
19

Въ Санѣ (рис. 19) для промежуточныхъ опоръ довольствуются двумя тонкими связанными вмѣстѣ колонками.



20

Въ Лаонѣ (рис. 20) въ двухъ звеньяхъ нефа, у основанія устоевъ A, несущихъ три нервюры, наблюдаются подпорки въ видѣ колонокъ.



21

Въ соборѣ Парижской Богоматери (рис. 21) конструкція представляется еще болѣе разработанной.

На стр. 268 было отмѣчено, что первоначальные аркбутаны были въ два пролета, съ точкой опоры на колоннахъ Т боковыхъ галлерей:

Архитекторъ сознавалъ, что въ силу наклоннаго направленія распоръ сводовъ отражался скорѣе на колоннахъ Т боковыхъ галлерей, чѣмъ на устояхъ А главнаго нефа, и потому колонны Т черезъ одну были усилены расположенными вокругъ колонками en délit, которыя служатъ подпорками первымъ.

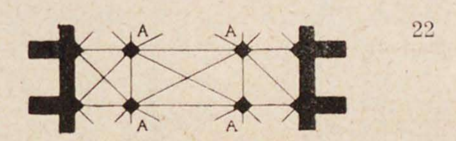
Если подобное различіе наблюдается въ устояхъ, то тѣмъ больше имѣло оно основаній въ контрфорсахъ: контрфорсы С, соотвѣтствующіе тремъ нервюрамъ, должны были обладать сравнительно бóльшей устойчивостью, вслѣдствіе чего имъ давали бóльшій рельефъ.

Указанному различію слѣдовали въ Нойонскомъ соборѣ, насколько можно судить послѣ испытанныхъ зданіемъ передѣлокъ.

Весьма вѣроятно, что и въ Парижѣ болѣе рельефные контрфорсы С чередовались съ контрфорсами D, меньшаго рельефа.

Эти послѣдніе во время передѣлки, когда интервалы между контрфорсами были превращены въ капеллы, были выровнены съ первыми, но два между ними (ближайшіе къ главному фасаду) еще сохранили слѣды первоначальнаго устройства.

2.—*Продолговатые своды.*—Въ теченіе XIII вѣка шестичастный сводъ выходитъ изъ употребленія, и его мѣсто занимаетъ продолговатый сводъ изъ четырехъ распалубокъ (рис. 22).



22

Съ этихъ поръ на каждый устой А опираются три нервюры, т.-е. въ каждомъ звенѣ будетъ одинъ и тотъ же распоръ, а слѣдовательно, и контрфорсы должны быть одного размѣра; именно такой случай представляютъ нефы соборовъ Аміена, Реймса и др.

в. — ПЕРЕСѢЧЕНІЕ НЕФОВЪ И АБСИДА.

Деталь на рис. 23 указываетъ устройство, служащее для того, чтобы поддержать сводъ, который въ нѣкоторыхъ церквахъ возвышается въ видѣ фонаря поверхъ хора.

Данный примѣръ заимствованъ изъ Braisne.

23

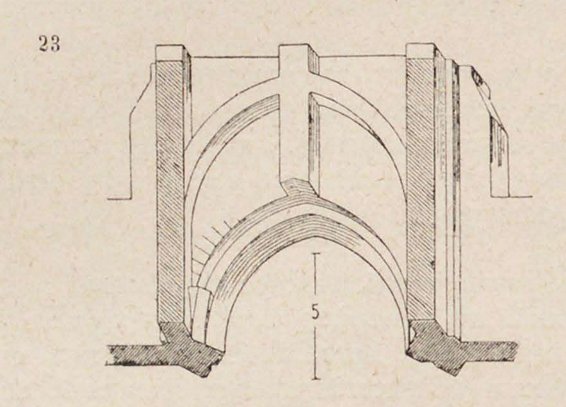
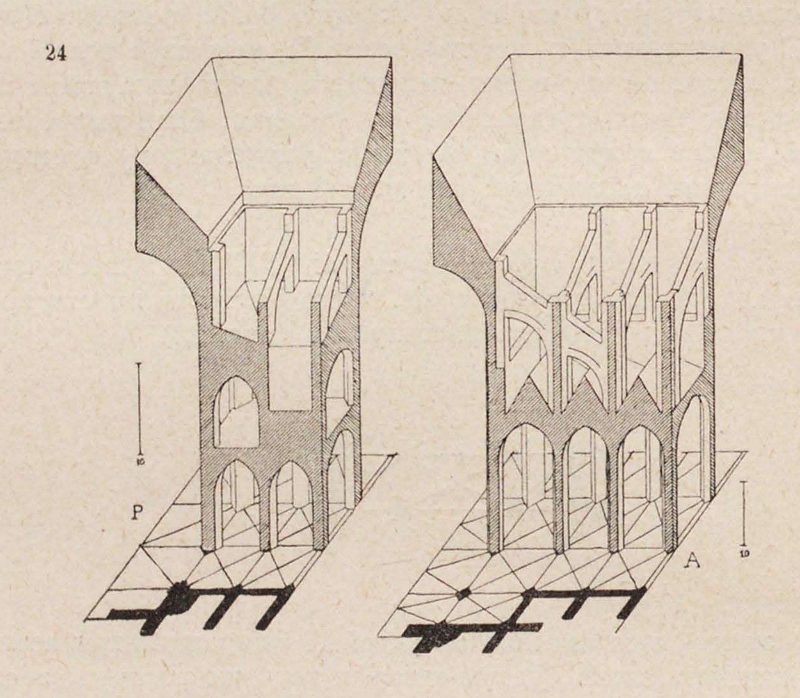


Рис. 24 показываетъ, какъ система аркбутановъ приспособляется для того пункта, гдѣ пересѣкаются нефы:

24



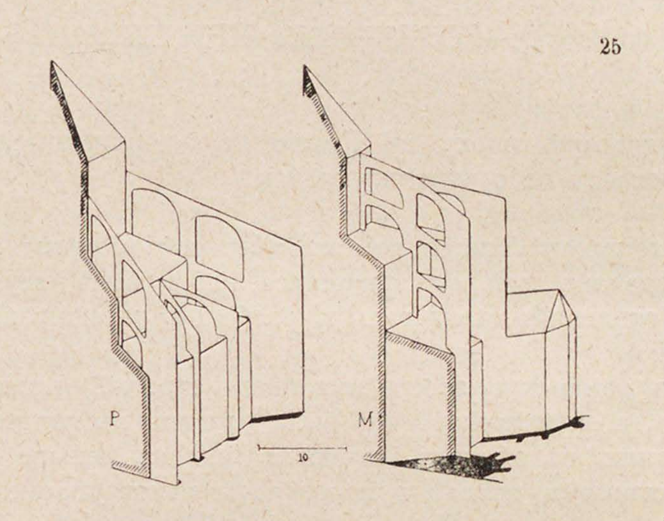
Въ церквахъ XII вѣка (рис. P, трансептъ въ с. Парижской Богоматери) только главный нефъ имѣетъ аркбутаны, а равновѣсіе поперечнаго нефа обезпечено, сравнительно, въ недостаточной мѣрѣ.

Только въ XIII вѣкѣ нашли рѣшеніе A, состоящее въ томъ, что своды обоихъ нефовъ поддерживаются перекрещивающимися аркбутанами.

Наконецъ, рис. 25 позволяетъ прослѣдить, какъ развѣтвляются аркбутаны, чтобы приспособиться къ лучевому плану въ круглой

абсидѣ съ двойнымъ деамбулаторіемъ, при чемъ діаграмма Р показываетъ первоначальное устройство въ с. Парижской Богоматери, а М—въ соборѣ Мана.

Отсюда видно, что аркбутанъ въ такой же мѣрѣ, какъ и нервюра, допускаетъ разложеніе силъ распора и распредѣленіе послѣднихъ между поддерживающими массивами, выборъ которыхъ въ полномъ распоряженіи архитектора.



Таково устройство значительныхъ французскихъ зданій готической эпохи въ отношеніи общей системы равновѣсія: вся существенная часть статическаго механизма состоитъ изъ нервюръ, позволяющихъ давать извѣстное направленіе распору, и изъ аркбутановъ, посредствомъ которыхъ ему можно оказывать противодѣйствіе съ извѣстнаго разстоянія. Благодаря этимъ двумъ вспомогательнымъ органамъ, строитель свободно распоряжается тѣми силами, которыя появляются вслѣдствіе примѣненія сводовъ: освобождаясь отъ всѣхъ инертныхъ массъ, онъ достигаетъ того, что зданіе сохраняетъ лишь однѣ активныя части. Лишенный обширныхъ средствъ строитель возмѣщаетъ ихъ помощью болѣе сложныхъ конструктивныхъ пріемовъ.

Готическая архитектура — это архитектура такого общества, которое при ограниченныхъ средствахъ стремится къ созданію грандіозныхъ сооруженій: она вся покоится на изобрѣтательности, въ противность римскому искусству. Можно сожалѣть, что ея организмъ, разработанный столь научно, со столь глубокимъ знаніемъ конструкціи, въ то же время слишкомъ многосложенъ, и особенно, что такой существенный органъ, какъ аркбутанъ, ничѣмъ не защищенъ отъ внѣшнихъ причинъ разрушенія, но лишь этой цѣной достигалось равновѣсіе.

Средневѣковыя зданія сравнительно съ античными памятниками представляютъ собой хрупкія конструкціи, но зато какая въ нихъ

смѣлость замысла, неизвѣстная античному времени! Удлиненныя формы придаютъ французскимъ соборамъ особый, свойственный лишь имъ отпечатокъ, статическая концепція, позволившая ихъ осуществить, является одною изъ самыхъ плодотворныхъ идей, когда-либо возникавшихъ въ архитектурѣ.

D.—ГОТИЧЕСКІЯ КРЫШИ.

Въ античную эпоху въ Галліи была принята система римскихъ крышъ съ небольшимъ уклономъ.

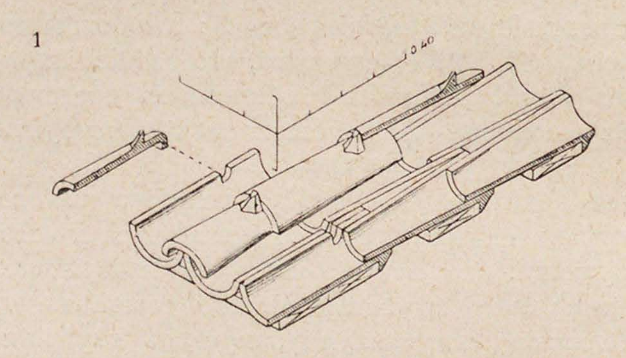
Но уже вскорѣ нашли, что этотъ способъ покрытія, пригодный въ тѣхъ странахъ, гдѣ онъ зародился, здѣсь былъ неудовлетворителенъ въ отношеніи стока воды и, особенно, залеживанія снѣга.

Уже въ романскую эпоху пытались (стр. 143) примѣнить крутыя крыши, а окончательно онѣ были усвоены въ готической архитектурѣ: лишь въ рѣдкихъ случаяхъ уклонъ меньше 45^0, вообще же онъ достигаетъ высоты равносторонняго треугольника и даже превышаетъ его.

На плоской крышѣ кровля удерживается въ силу тренія; съ этихъ же поръ уже нельзя болѣе разсчитывать на простое сцѣпленіе:

Для наиболѣе умѣренныхъ скатовъ примѣняется черепица, обыкновенно снабженная шипомъ (рис. 1);

1



Для очень крутыхъ скатовъ употребляютъ или плоскую черепицу съ шипомъ, или аспидъ, прикрѣпляемый гвоздями, или же листовой свинецъ.

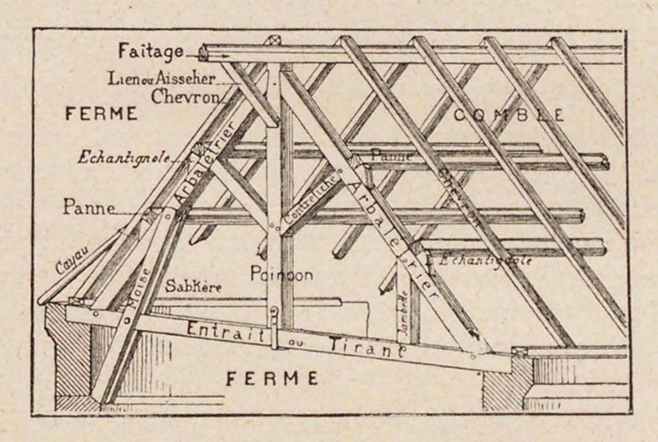
УСТРОЙСТВО СТРОПИЛЪ БЕЗЪ ЗАТЯЖЕКЪ.

Постепенно увеличивавшаяся крутизна крышъ повлекла не только новый способъ покрытія, но и полное измѣненіе деревянной конструкціи *).

Въ рѣшетинахъ плоскихъ крышъ не замѣчается стремленія къ скольженію: свободныя въ своихъ концахъ, онѣ покоились на горизонтальныхъ брускахъ (pannes) и переносили на нихъ тяжесть кровли; чтобы предупредить скольженіе довольствовались тѣмъ, что скрѣпляли каждую пару рѣшетинъ.

*) Въ виду того, что наши крыши съ желѣзной кровлей нѣсколько отличаются по конструкціи отъ французскихъ крышъ съ черепичной или аспидной кровлей, мы считаемъ необходимымъ привести здѣсь рисунокъ обычнаго устройства крыши во Французской архитектурѣ, что поможетъ, мы полагаемъ, яснѣе представить себѣ тѣ измѣненія въ конструкціи стропилъ, о которыхъ говоритъ здѣсь О. Шуази.

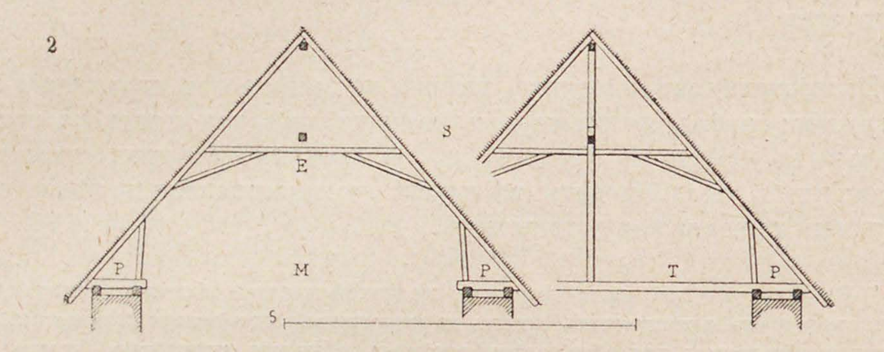
На данномъ рисункѣ мы видимъ двѣ стропильныхъ ноги (arbaletrier), связанныя затяжкой (entrait или tirant), что образуетъ полную или, какъ мы ее позволяемъ себѣ назвать, коренную ферму; если же затяжку въ средней ея части вырѣзать, то получимъ



неполную (такъ мы ее называемъ въ отличіе отъ первой фермы) ферму, что у Французовъ носитъ названіе comble à fermettes; затѣмъ слѣдуютъ такія части, какъ бабка (poinçon) и подкосы (contrefiche и moise), которыя примѣняются и у насъ; но поверхъ стропильныхъ ногъ у Французовъ укладываются горизонтальные бруски (pannes, панни), удерживаемые на мѣстѣ клиновидными брусочками (echantignole), пришитыми гвоздями къ стропиламъ; поверхъ перваго ряда горизонтальныхъ брусковъ (pannes) укладываютъ второй рядъ наклонныхъ брусковъ, параллельныхъ стропильнымъ ногамъ и называемыхъ у Французовъ шевронами, а у насъ рѣшетинами; и, наконецъ, уже слѣдуетъ та или иная обрѣшетка, не показанная на рисункѣ. Рѣшетины въ верхнихъ концахъ связываются обыкновенно въ полдерева и лежатъ на коньковомъ прогонѣ (faitage), который въ свою очередь поддерживается бабками; въ нижнемъ же концѣ рѣшетины укрѣпляются въ прогонъ, лежащій на стѣнахъ (sablière); на данномъ рисункѣ отсутствуетъ обычный у насъ мауерлатъ, которымъ связываются стропильныя фермы; здѣсь для взаимной связи фермъ служатъ горизонтальные бруски-панни.

Примѣч. перевод.

Въ новыхъ крышахъ, съ ихъ крутымъ подъемомъ, такое скрѣпленіе было бы недостаточной гарантіей; теперь скольженіе предупреждаютъ тѣмъ, что точку опоры рѣшетинъ (шевроновъ) перемѣщаютъ на стѣну съ помощью особаго башмака (P, рис. 2).



Здѣсь лежитъ исходная точка остальныхъ видоизмѣненій.

Укрѣпленная такимъ способомъ у основанія пара шевроновъ образуетъ настоящую ферму, которая удерживается своими башмаками и можетъ стоять безъ помощи горизонтальныхъ брусковъ (паннь).

Сильный подъемъ шевроновъ уменьшаетъ въ нихъ тенденцію къ прогибу, а еще лучше чѣмъ паннями этой тенденціи можно противодѣйствовать помощью такихъ распорокъ, какъ, напримѣръ, E, почему и выкидываютъ какъ панни, такъ и служившія имъ опорой коренныя фермы (снабженныя затяжкой) и прибавляютъ ригеля E. Отъ системы крышъ съ коренными фермами переходятъ къ системѣ безъ затяжекъ и безъ горизонтальныхъ брусковъ (паннь).

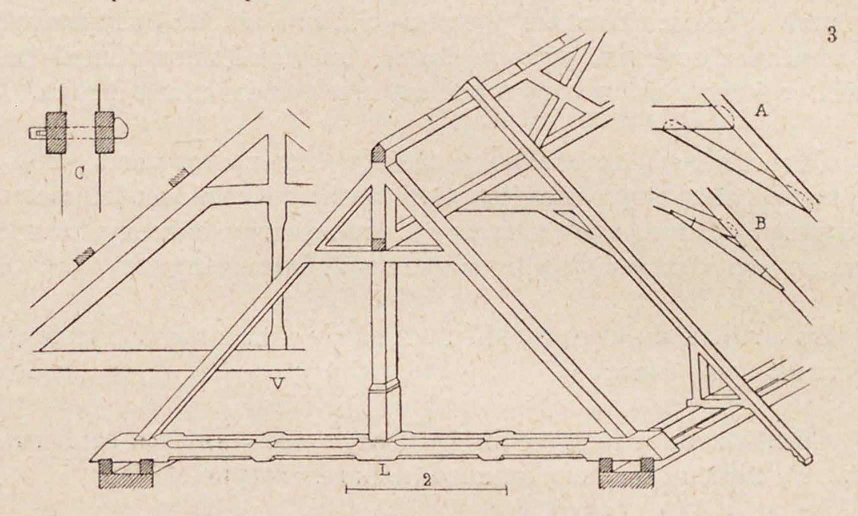
Остается предупредить лишь двѣ опасности: возможность раздвиганія и опрокидыванія по оси зданія (roulement).

Для противодѣйствія раздвиганію неполныхъ фермъ M подъ нихъ укладываютъ два мауерлата и, связанныя посредствомъ горизонтальнаго бруска P съ этими мауерлатами, препятствующими въ силу тренія боковому движенію, онѣ всѣ взаимно связываются, а раздвиганіе предупреждается связями T, расположенными съ извѣстными промежутками.

Въ томъ мѣстѣ, гдѣ имѣется эта связь, примѣняютъ болѣе солидную неполную ферму, снабженную бабкой, а чтобы предупредить опрокидываніе, въ бабку вдѣлываютъ продольную ферму, которою сцѣпляется вся система крыши.

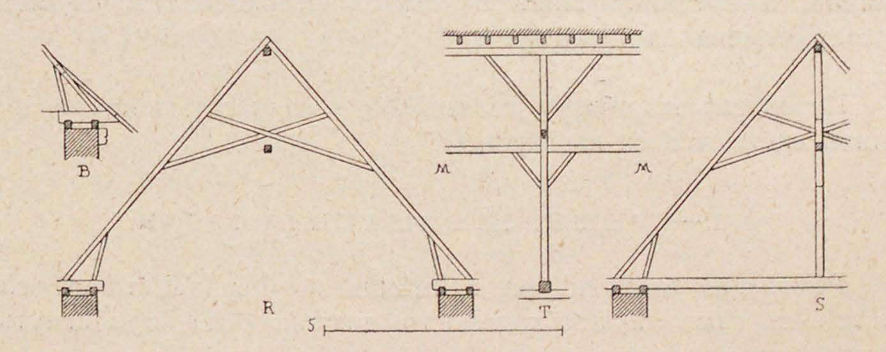
Таково общее устройство крыши, которое начинаетъ завоевывать господство въ готическую эпоху.

Чтобы выяснить его съ большей детальностью, нами сопоставлены для сравненія рис. 3 и 4:



Крыша V представляетъ старую традицію;
Въ крышѣ L начинаетъ вырисовываться новая система;
И въ третьей крышѣ (R, S) новая система уже вполнѣ выработалась.

Крыша V—изъ Виньори; примѣры L, R и S заимствованы изъ двухъ маленькихъ церквей Шампани (Larzicourt и Heiltz-le-Maurupt).



Въ Виньори (V) крыша состояла, согласно античной системѣ, изъ коренныхъ (съ затяжкой) фермъ, поддерживавшихъ помощью панней—горизонтальныхъ брусковъ—вѣсъ всей кровли.

Въ крышѣ L панни изчезли, и шевроны опираются башмаками на платформу, состоящую изъ двухъ мауерлатовъ; здѣсь еще сохранилось воспоминаніе о романской фермѣ, но теперь эта комбинація

служитъ исключительно съ цѣлью доставить затяжку, необходимую для противодѣйствія раздвиженію, и бабку, подтягивающую эту затяжку и поддерживающую продольную ферму.

Наконецъ, въ крышѣ R и S (рис. 4) уже все утрачено отъ античной фермы: главныя фермы, S, ничѣмъ не отличаются отъ остальныхъ ферметтъ, кромѣ связи, противодѣйствующей раздвиженію, и бабки, въ которую врѣзывается продольная ферма.

Какъ хронологическій показатель, слѣдуетъ отмѣтить, что крыша L заимствована изъ одной церкви, имѣющей всѣ особенности еще романскаго зданія, что позволяетъ отнести эту систему по крайней мѣрѣ къ послѣднему періоду романской архитектуры.

Въ отношеніи соединеній готическія крыши исполнены крайне простыми способами:

Обыкновенно соединенія дѣлаются безъ врубки самыхъ брусковъ, съ помощью лишь шиповъ и нагелей (рис. 3, A).

Врубка брусковъ B употребляется только въ тѣхъ случаяхъ, когда они соединяются подъ очень острымъ угломъ.

Когда скрѣпляются лежащіе рядомъ бруски (деталь C), то примѣняются сквозные шипы съ клиньями; желѣзныя скрѣпленія появляются лишь въ XIV вѣкѣ, и то въ рѣдкихъ случаяхъ: каждая отрасль ремесла считаетъ вопросомъ чести обходиться безъ посторонней помощи, и плотникъ лишь въ случаѣ необходимости обращается за содѣйствіемъ къ кузнецу.

Перейдемъ къ обзору главнѣйшихъ случаевъ примѣненія описанной системы и ея варіантовъ.

I.—КРЫШИ, ЗАЩИЩАЮЩІЯ СВОДЫ.

Романская архитектура, примѣняя во Франціи тонкіе своды, вмѣстѣ съ тѣмъ по необходимости должна была прибѣгнуть къ защитѣ ихъ крышами:

Готическая архитектура придерживается этой традиціи, но уже съ помощью пріема, составляющаго ея особенность; и внесенныя ею въ конструкцію крыши измѣненія не остались безъ вліянія на равновѣсіе зданій:

Въ романской системѣ тяжесть крыши сосредоточивается фермами въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ расположены устои; готическія не-

полныя фермы, которыя независимы между собою, распредѣляютъ эту тяжесть по всей длинѣ стѣны; онѣ нагружаютъ послѣднюю, дѣлаютъ жестче и, несмотря на ея незначительную толщину, болѣе способною противодѣйствовать скольженію распалубокъ свода (стр. 236).

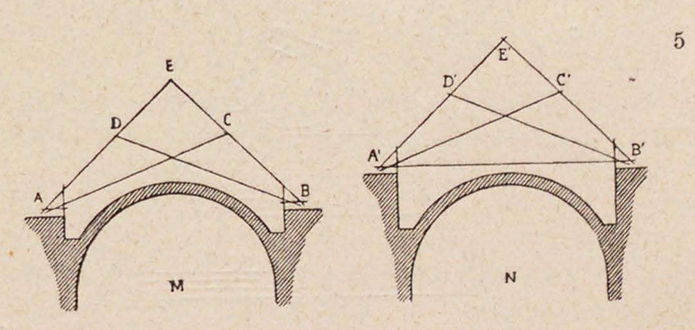
a. — ПЕРВОНАЧАЛЬНОЕ УСТРОЙСТВО: 1 — СТРОПИЛА БЕЗЪ ЗАТЯЖКИ; 2—СТРОПИЛА СЪ ЗАТЯЖКОЙ.

По поводу романскихъ стропилъ нами было отмѣчено устройство ихъ (стр. 142), состоящее въ томъ, что сами своды служили опорой для защищающей ихъ крыши.

Этотъ нераціональный пріемъ, отъ котораго отказались сами клюнійцы, покинутъ и готическими архитекторами: они чувствуютъ опасность распора, который увеличивался отъ дѣйствія излишней нагрузки, и остерегаются помѣщать точку опоры на сводахъ.

Но отъ всякой традиціи освобождаются лишь медленнымъ путемъ: древнѣйшія готическія крыши, подобно клюнійскимъ, сдѣлавшись и независимыми отъ свода, однако охватываютъ—облекаютъ, такъ сказать—его.

Въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, въ готическомъ хорѣ ц. въ Везелей, въ Лангрѣ, въ Лаонѣ внѣшняя стѣна, поднимающаяся значительно ниже уровня сводовъ, приводитъ по необходимости къ такому устройству крыши (рис. 5); а одинъ набросокъ Вилларъ-де-Гоннекура (листъ 14) указываетъ способъ, позволявшій исполнить эту крышу:



Ферма M состояла, въ ея существенныхъ частяхъ, изъ двухъ стропильныхъ ногъ, AE и BE, поддерживаемыхъ подкосами AC и BD.

Если такимъ образомъ, дѣлая стѣну ниже, достигалось нѣкоторое сбереженіе, то распирающее усиліе стропильныхъ ногъ сдерживалось въ недостаточной мѣрѣ, и вся крыша содѣйствовала опрокидыванію своихъ опоръ.

Лишь въ концѣ XII вѣка появляется крыша типа N, гдѣ затяжка A′B′ связываетъ стропильныя ноги у ихъ основанія и свободно проходитъ надъ шелыгой свода.

Однако, воспоминаніе о конструкціи M еще долго будетъ отражаться на системѣ типа N, съ затяжкой: до самой средины XV вѣка фермы будутъ укрѣпляться помощью такихъ подкосовъ, какъ, напр., A′C′ и B′D′, т.-е. старый способъ разложенія на треугольники здѣсь переживаетъ тѣ причины, которыми онъ былъ первоначально вызванъ.

б. — ПЕРІОДЪ КРЫШЪ СЪ НЕПОЛНЫМИ ФЕРМАМИ.

Соборъ Парижской Богоматери отмѣчаетъ собой эпоху, когда строители вступаютъ на новый путь.

6

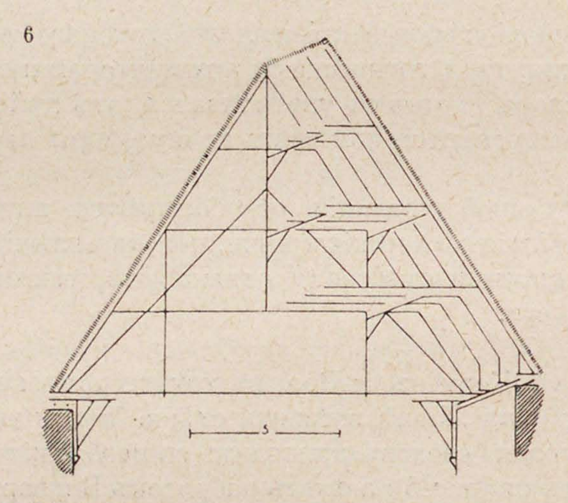
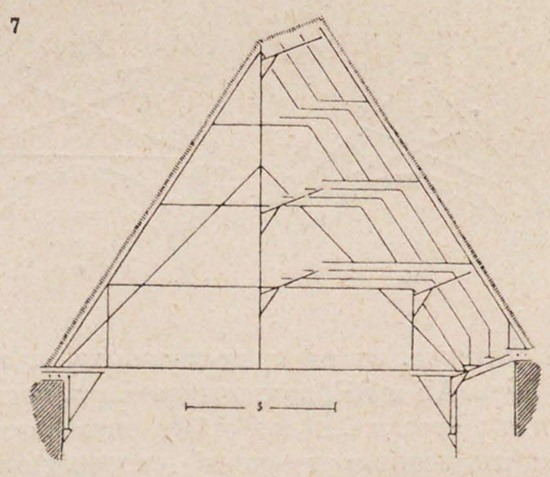


Рис. 6 и 7 относятся: одинъ къ алтарю, другой къ нефу. Крыша

7



алтаря, возведенная около 1180 года, безусловно лишена и горизонтальныхъ брусковъ (панней) и даже коньковаго бруса:

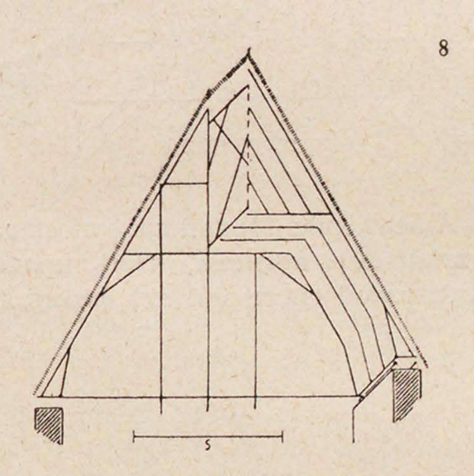
Главныя фермы отличаются отъ неполныхъ фермъ единственно лишь сдерживающей ихъ связью и тѣми образующими треугольники подкосами, происхожденіе которыхъ и устойчивость, какъ типа, были уже отмѣчены.

Прогибу шевроновъ противодѣйствуютъ лишь распирающіе ихъ ригеля, и эти послѣдніе, въ свою очередь, поддерживаются или въ концахъ или въ другой точкѣ ихъ длины продольными брусьями, опирающимися на коренныя (съ затяжкой) фермы.

Проходящіе вдоль стѣны мауерлаты передаютъ затяжкамъ распирающее усиліе, которое развивается неполными фермами, не имѣющими затяжки.

Крыша нефа (рис. 7), исполненная послѣ крыши алтаря и вѣроятно около 1220 г., отличается отъ послѣдней единственно лишь коньковымъ прогономъ.

Въ XIV вѣкѣ, въ ц. сенъ-Уэнъ (Руанъ, рис. 8) поддерживается во всей чистотѣ этотъ способъ покрытія: никакого намека на панни.



Единственными особенностями здѣсь являются: отсутствіе подкосовъ и возрастающее значеніе, которое пріобрѣтаетъ продольная ферма.

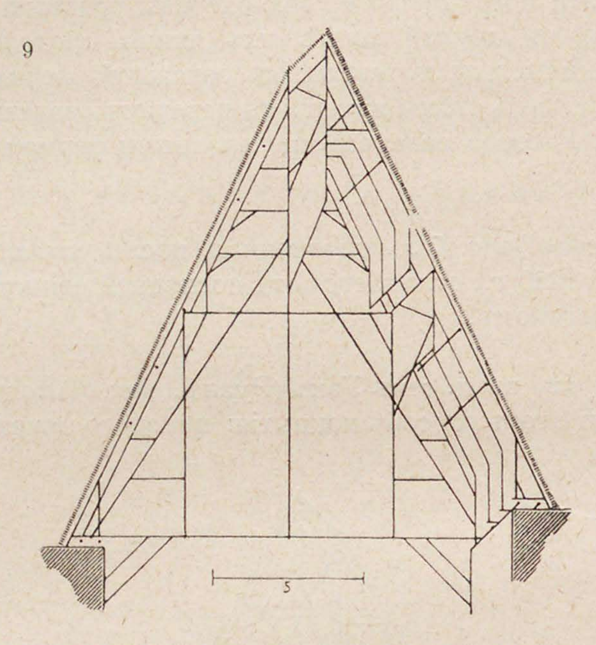
6.—ВТОРИЧНОЕ ПОЯВЛЕНІЕ ГОРИЗОНТАЛЬНЫХЪ БРУСКОВЪ (ПАННЕЙ).

Начиная съ XV вѣка крыша съ неполными фермами теряетъ исключительное господство.

Въ Реймсѣ (рис. 9) передѣланная около 1470 г. крыша свидѣтельствуетъ о возвращеніи къ идеѣ обрѣшечиванія на горизонталь-

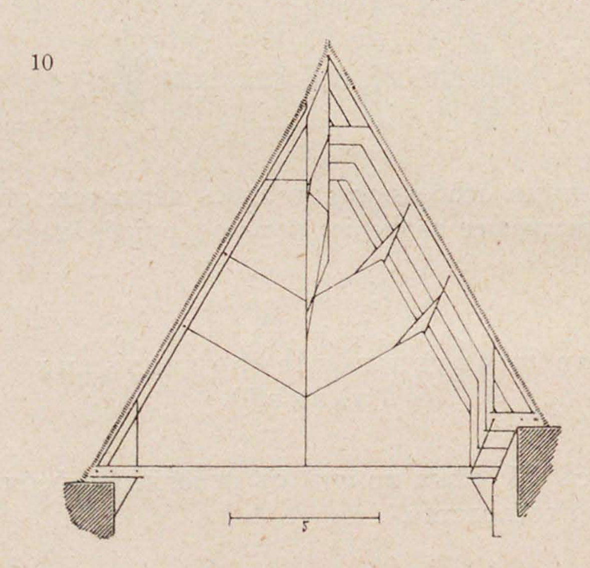
ныхъ брускахъ-панняхъ: эту крышу можно разсматривать какъ произведеніе переходной эпохи, гдѣ еще замѣчаются длинные подкосы XIII вѣка, но гдѣ опорой кровли снова стремятся сдѣлать фермы, и такимъ образомъ панни вновь получаютъ ихъ прежнее назначеніе.

9



Наконецъ, въ Аміенѣ (рис. 10) крыша, относящаяся, повидимому, къ нѣсколько позднѣйшему времени, чѣмъ предыдущая, является въ дѣйствительности такой системой, гдѣ фермы несутъ панни.

10



Съ этихъ поръ безразлично пользуются двумя системами: какъ, съ одной стороны, въ практику вошла система стропилъ съ пан-

нями, такъ, съ другой стороны, и система съ неполными фермами примѣняется почти до нашихъ дней: уже въ срединѣ XVII вѣка Le Muet указываетъ, что она обычно практиковалась.

II.—ОТКРЫТЫЯ СТРОПИЛА.

Предыдущіе примѣры заимствованы изъ такихъ зданій, гдѣ стропила скрываются за защищаемыми ими сводами; рисунки же отъ 11 до 14 показываютъ, какъ эти стропила измѣняются въ томъ случаѣ, когда они должны остаться открытыми.

a.—КРЫШИ СЪ ЗАТЯЖКАМИ.

Обычный типъ представляетъ собою ничто иное, какъ воспроизведеніе, болѣе обработанное, тѣхъ стропилъ, которыя были уже описаны.

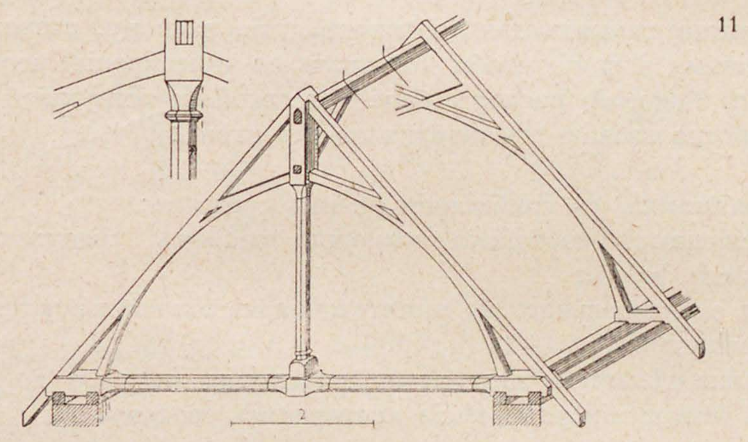
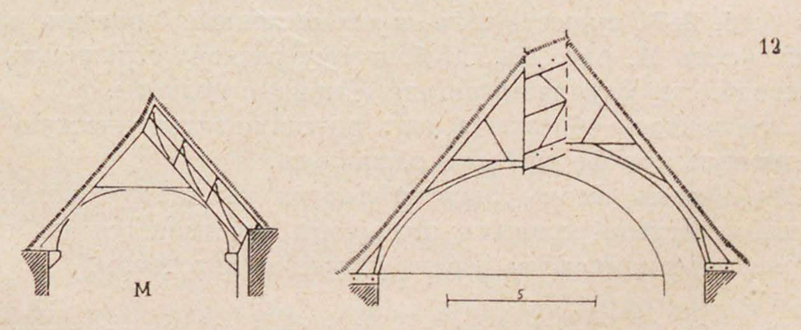


Рис. 11 даетъ детали крыши въ ц. св.-Іоанна въ Шалонѣ: здѣсь все, включая и шевроны, было не замаскировано; черепица покоилась на открытой обрѣшеткѣ брусками.



Въ большинствѣ же случаевъ къ шевронамъ гвоздями снизу подшиты доски, сплоченныя въ четверть, что образуетъ поверхъ нефа какъ бы коробчатый сводъ.

Воздушная прослойка между кровлей и обшивкой защищаетъ зданіе отъ крайностей температуры, служитъ какъ лучшее изолирующее средство.

Примѣръ N (рис. 12) заимствованъ изъ нефа церкви въ Монтіе-анъ-Деръ.

б.—СТРОПИЛА БЕЗЪ ЗАТЯЖКИ: ДЕРЕВЯННЫЕ СВОДЫ.

До сихъ поръ мы изслѣдовали лишь такія фермы, гдѣ распору противодѣйствуетъ затяжка.

Для открытыхъ стропилъ болѣе изящной и болѣе подходящей была бы такая конструкція, гдѣ фермы удерживались бы безъ помощи затяжекъ.

Затяжка служитъ для противодѣйствія распору, развиваемому стропильными ногами; чтобы избѣжать ея примѣненія, необходимо устранить боковой распоръ болѣе жесткой конструкціей фермъ, или же воспользоваться сопротивленіемъ стѣнъ.

Прибѣгаютъ къ комбинаціи обоихъ средствъ:

Уменьшаютъ насколько возможно распоръ, связывая между собою части фермы;

Для окончательнаго же уничтоженія распора пользуются сопротивленіемъ стѣнъ.

Крыша дѣлается, если не по внѣшнему виду, то по крайней мѣрѣ въ отношеніи равновѣсія настоящимъ сводомъ.

Наиболѣе замѣчательные случаи примѣненія стропилъ безъ связей относятся къ англійской школѣ:

Помимо тѣхъ нервюрныхъ сводовъ, гдѣ камень замѣненъ деревомъ (стр. 247), существуютъ многочисленные примѣры и такихъ крышъ (типъ M, рис. 12), гдѣ боковому распору стропильныхъ ногъ противодѣйствуютъ лишь ригеля и кривые подкосы.

Эти подкосы образуютъ подъ ригелями эллиптическую кривую, обладающую крайне слабымъ распоромъ.

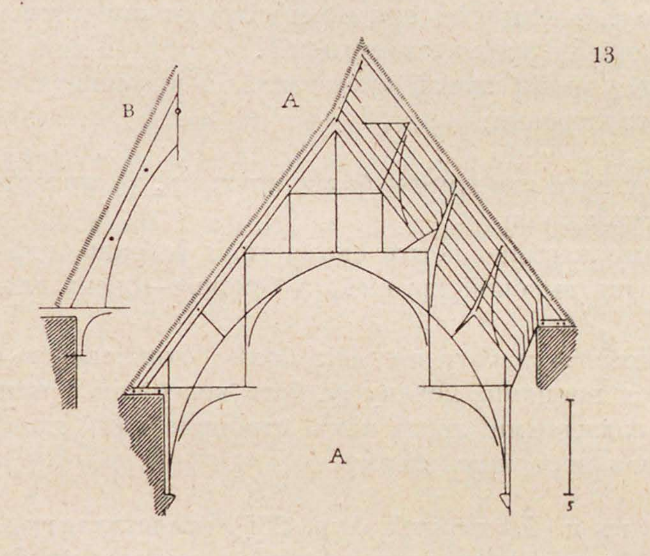
Въ общемъ фермы распредѣляются съ значительными интервалами, и система кривыхъ подкосовъ примѣняется къ паннямъ, которыя перекидываются черезъ указаные интервалы.

Въ соборѣ г. Эли ферма состоитъ (рис.13, B) изъ двухъ составныхъ брусьевъ, которые взаимно опираются въ вершинѣ и основанія которыхъ удерживаются на вѣсу — относительно плоскости стѣны—съ помощью деревянныхъ кронштейновъ.

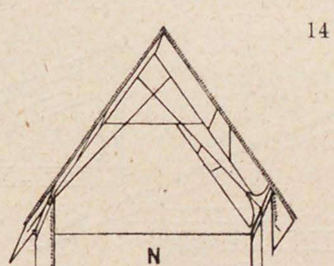
Въ залѣ Вестминстерскаго аббатства (А) крыша отвѣчаетъ той же идеѣ: стропильныя ноги фермы поддерживаются большой аркой, работающей наподобіе нервюры.

Но, чтобы уменьшить распоръ помощью большей жесткости системы, отъ стропильныхъ ногъ отдѣляютъ арку широкимъ интерваломъ и этотъ интервалъ заполняютъ рѣшеткой, образующей какъ бы остовъ, почти не подвергающійся деформированію и потому почти не развивающій распора.

Пролетъ этихъ стропилъ превышаетъ 20 метровъ.



Часто также въ этихъ открытыхъ стропилахъ Англіи встрѣчается треугольная система, образуемая помощью косыхъ стропильныхъ подкосовъ.



Во Франціи этотъ способъ разложенія на треугольники былъ отмѣченъ нами уже въ началѣ готической эпохи; но примѣняется онъ не только въ Англіи, а также и въ Норвегіи: примѣръ N (рис. 14) заимствованъ изъ одной норвежской церкви.

Мы отказываемся отъ попытки установить, гдѣ находится исходная точка, но сходство пріемовъ свидѣтельствуетъ, что здѣсь отразилось одно и то же вліяніе, а народы Скандинавіи, моряки по профессіи, можно считать — съ достаточной долей вѣроятія — первыми, усвоившими извѣстную деревянную конструкцію.

ГЛАВНѢЙШІЕ СЛУЧАИ ПРИМѢНЕНІЯ КРЫШЪ ВЪ ГОТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРѢ.

а.—Односкатныя крыши.—На стр. 282 было отмѣчено предпочтеніе, которое проявляли готическіе архитектора къ крышамъ очень крутого подъема.

Когда дѣло касается покрытія одного нефа, гдѣ ничто не затрудняетъ подняться выше, то примѣненіе крыши значительнаго подъема не встрѣчаетъ никакихъ затрудненій.

Совсѣмъ иной случай представляетъ односкатная крыша надъ боковыми галлереями:

Если дѣлать эти крыши болѣе крутыми, то придется увеличить высоту всего зданія:

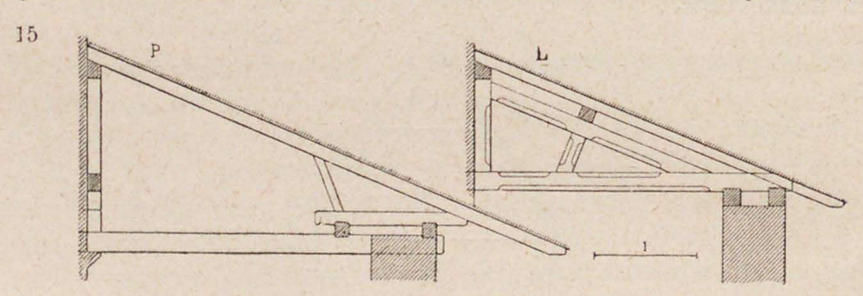
Поэтому нерѣдко встрѣчаются такія церкви, гдѣ центральный нефъ покрытъ высокой крышей, а боковые—очень плоской.

Для крышъ слабаго подъема болѣе отвѣчающею была система стропилъ съ паннями, почему ее безъ колебаній и примѣняли надъ боковыми галлереями, тогда какъ стропила надъ главнымъ нефомъ состояли изъ неполныхъ фермъ.

Нефъ въ ц. Larzicourt'a (стр. 285) представляетъ собой одинъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ крыши съ неполными фермами;

И эта же церковь надъ боковыми галлереями имѣетъ фермы, поддерживающія панни, детали которыхъ мы даемъ на рис. 15, L.

15



Мало-по-малу система стропилъ съ неполными фермами распространяется и на боковыя галлереи, и около XIII вѣка встрѣчаются крыши такого устройства, какъ показано на рис. P.

б.—Покрытіе одной крышей нѣсколькихъ нефовъ.—Иногда пытались соединить два и даже три нефа подъ одной крышей.

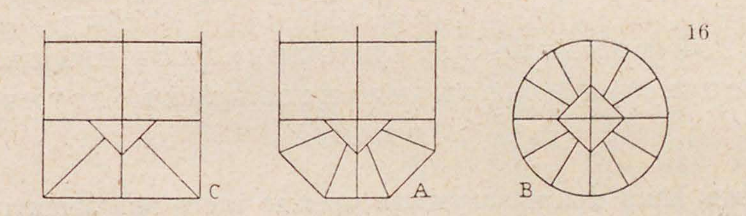
Такой пріемъ, наблюдаемый въ соборѣ Пуатье, влечетъ чрезмѣрную высоту крыши.

Только въ гражданской архитектурѣ удается избѣгнуть этой чрезмѣрной высоты, и въ надлежащемъ мѣстѣ будутъ указаны примѣры зданій въ нѣсколько нефовъ, гдѣ каждый изъ нихъ имѣетъ свою крышу.

Если пріемъ гражданской архитектуры и позволяетъ достигнуть значительной экономіи, то, съ другой стороны, между скатами крышъ образуются завалы снѣга, что именно въ соборѣ Пуатье и устраняется большой крышей.

в.—Четырехскатныя крыши; крыши на многоугольномъ и кругломъ планѣ. — Насколько возможно, крыши по узкой сторонѣ заканчиваются простымъ щипцомъ. Сложныя формы крышъ готическіе строители допускаютъ лишь въ томъ случаѣ, когда этого нельзя избѣжать, но никогда не выискиваютъ ихъ.

Такъ какъ естественной обработкой двухскатной крыши съ узкой стороны является щипецъ, то послѣднимъ она и заканчивается; четырехскатная же крыша появляется едва лишь къ срединѣ XIII вѣка (капеллы алтаря въ Аміенѣ).



На полигональномъ или кругломъ планѣ абсидъ невозможно было избѣжать сложныхъ формъ покрытія, въ видѣ шатра или конуса. Въ послѣднихъ крышахъ, равно какъ и въ четырехскатныхъ, требуются накосныя стропильныя ноги, для удержанія которыхъ необходимы дополнительныя связи; расположеніе послѣднихъ въ различныхъ планахъ и указано на рис. 16.

СПОСОБЪ ОТВЕДЕНІЯ ДОЖДЕВОЙ ВОДЫ.

До XIII вѣка крыши не имѣютъ жолобовъ, и дождевая вода съ главной крыши каскадами стекаетъ на крышу боковыхъ галлерей, а отсюда — на землю; вода падаетъ у основанія стѣнъ и, насыщая сыростью матерпкъ, ослабляетъ его.

Лишь очень поздно приходятъ къ мысли устранить указанное неудобство, обратившись снова къ употребленію античнаго жолоба: дождевая вода собирается жолобомъ, а отъ основанія стѣнъ отводится длинными гаргулями.

Этотъ прогрессъ совершился позднѣе эпохи абсидальныхъ капеллъ Реймскаго собора (около 1220 г.), и лишь около средины XIII вѣка жолоба появляются надъ стѣнами боковыхъ нефовъ.

Но къ этимъ жолобамъ нижнихъ частей зданія необходимо подвести воду съ главной крыши:

Сперва ее оставляютъ падать непосредственно на крышу бокового нефа, что вызывало разрушеніе послѣдней;

Но затѣмъ и главную крышу снабдили по краю жолобомъ, а въ рѣдкихъ случаяхъ, какъ, напримѣръ, въ хорѣ Аміенскаго собора, для спуска воды изъ этихъ жолобовъ были примѣнены вертикальныя трубы, но въ общемъ предпочитали для отвода воды пользоваться открытыми спусками. Какъ мы уже видѣли, въ XIII вѣкѣ вмѣстѣ съ жолобами входятъ въ употребленіе ползучіе водостоки, располагаемые по гласису аркбутана; въ принципѣ, казалось бы, едва ли возможно болѣе простое рѣшеніе, но на стр. 269 были отмѣчены усложненія, вызванныя этимъ нововведеніемъ.

ВЪ КАКОЙ МОМЕНТЪ УСТАНАВЛИВАЛАСЬ КРЫША. ОЧЕРКЪ ОБЩАГО ХОДА РАБОТЪ НА ПОСТРОЙКѢ ГОТИЧЕСКАГО ЗДАНІЯ.

Такъ какъ крыши служили прежде всего для защиты сводовъ, то, весьма естественно, ихъ слѣдовало возводить ранѣе послѣднихъ:

Одинъ рисунокъ Вилларъ-де-Гоннекура (листъ 31, V⁰) не только подтверждаетъ это предположеніе, но и позволяетъ установить въ ихъ совокупности всѣ операціи, которыя слѣдовали одна за другой на готической постройкѣ.

Вилларъ намъ представляетъ верхнія части Реймскаго собора такими, какъ онѣ „должны" быть, т.-е. еще въ незаконченномъ видѣ.

Боковыя части зданія на его рисункѣ уже покрыты, а главный сводъ еще не исполненъ, но для него уже приготовлены связи, которыми онъ долженъ удерживаться до окончательной загрузки; рисунокъ указываетъ аркбутаны только начатыми, а подъ колонки, которыя должны быть en délit, выпущены простые перевязные камни.

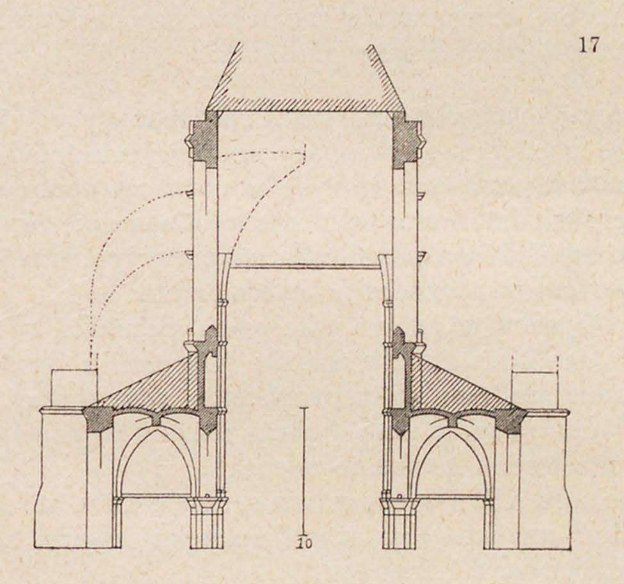
Изъ этого подлиннаго документа вытекаетъ, что ходъ работъ былъ слѣдующій (рис. 17):

Возводили устои главнаго свода и скрѣпляли ихъ на уровнѣ пятъ временными связями (стр. 277);

Устанавливали крыши;
И подъ ихъ защитой возводили главные своды;

Аркбутаны выкладывались одновременно съ сводами, а на случай могущаго проявиться неожиданно распора, примѣнялись связи въ ожиданіи, когда будутъ закончены постоянные органы укрѣпленія сводовъ.

Самая крыша была въ теченіе этихъ работъ весьма цѣннымъ средствомъ укрѣпленія зданія.



Она не только способствовала своимъ вѣсомъ устойчивости пильеровъ, но своими затяжками играла поверхъ сводовъ такую же роль, какъ и связи на уровнѣ пятъ.

Послѣдней операціей (стр. 231) была установка колонокъ en délit.

Этимъ заканчивается изслѣдованіе общихъ массъ сооруженія. Далѣе же мы перейдемъ къ обзору каждой изъ его частей въ деталяхъ и въ формахъ, какъ это было сдѣлано по отношенію романской архитектуры.

ЭЛЕМЕНТЫ УБРАНСТВА И ХРОНОЛОГІЯ ФОРМЪ.

Какъ въ романскомъ искусствѣ, такъ и въ готическомъ декоративныя формы нельзя разсматривать какъ отвлеченныя концепціи.

Во французскомъ средневѣковомъ искусствѣ форма относится къ структурѣ, какъ слово къ идеѣ, и анализъ формъ представляетъ, можетъ-быть, дополненіе къ изслѣдованію конструктивныхъ пріемовъ.

Стиль не измѣняется согласно колебаніямъ, болѣе или менѣе произвольнымъ, моды, но въ его варіантахъ проявляется видоизмѣненіе конструктивныхъ пріемовъ: орнаментъ, въ его малѣйшихъ деталяхъ, вытекаетъ изъ самой конструкціи, и хронологія стилей объясняется логическимъ развитіемъ методовъ.

Но слѣдуетъ остерегаться слишкомъ строгихъ выводовъ, построенныхъ на хронологическихъ данныхъ:

Въ столь расчлененномъ, какъ средневѣковое, обществѣ всякое нововведеніе требуетъ нѣкотораго промежутка времени для усвоенія его одной школой отъ другой, и, согласно провинціямъ, навыки прошлаго стѣсняютъ болѣе или менѣе обновленіе вкусовъ: тѣ провинціи, гдѣ процвѣтала романская архитектура, наиболѣе медленно присоединяются къ готическимъ реформамъ.

Иль-де-Франсъ обладалъ уже очень развитой готической архитектурой, тогда какъ въ Нормандіи, Оверни и особенно въ рейнскихъ провинціяхъ еще придерживались романскихъ традицій. Въ Бургундіи устойчивость клюнійскихъ вліяній хотя и не въ той мѣрѣ, но все же задержала движеніе впередъ.

Къ срединѣ XIII вѣка иниціатива переходитъ отъ Иль-де-Франса къ Шампани: начиная съ этого времени почти всѣ новшества будутъ исходить изъ Шампани.

Слѣдовательно, архитектуру среднихъ вѣковъ необходимо разсматривать какъ искусство, подвигающееся далеко неравномѣрно въ различныхъ областяхъ:

Но по крайней мѣрѣ нигдѣ не наблюдается въ его движеніи хотя бы одного шага назадъ: искусство XIII вѣка будетъ не на одномъ уровнѣ развитія въ Нормандіи или въ Шампани, но никогда не встрѣтится такой архитекторъ XIII вѣка, который въ силу археологическихъ вкусовъ вернулся бы къ стилю XII вѣка.

Даже когда вопросъ касается реставраціи или расширенія зданія, архитекторъ готической эпохи никогда не отступаетъ отъ методовъ своего времени:

Онъ возстановляетъ и заканчиваетъ зданіе XII вѣка, слѣдуя конструктивнымъ пріемамъ XIII вѣка, онъ вѣритъ, что всякое дополненіе, каждая перестройка должны нести печать своей эпохи,— и что единство ансамбля ничуть не требуетъ однообразія въ исполненіи деталей.

Тотъ предразсудокъ, который смѣшиваетъ гармонію съ однообразіемъ, является продуктомъ отжившихъ архитектуръ: архитектурамъ молодымъ и жизненнымъ, вѣрующимъ въ свои принципы, неизвѣстны такого рода компромиссы.

Греки умѣли освободиться отъ оковъ указаннаго предразсудка, когда они продолжали въ стилѣ V вѣка колоннады Селинунта, начатыя въ VI вѣкѣ: античная Греція и французское средневѣковье сходятся въ этой вѣрѣ въ прогрессъ.

Сходятся онѣ также и въ своемъ уваженіи къ прошлому:

Какъ раньше мы видѣли, что греки въ свои храмы, какъ въ оправу, вставляли изваянія, взятыя изъ болѣе древнихъ храмовъ, такъ находимъ и здѣсь, что создатели соборовъ Буржа и Парижа вдѣлываютъ въ новыя сооруженія скульптурные тимпаны-фрагменты перестраиваемыхъ ими церквей.

Таковъ духъ консерватизма и прогресса, который господствуетъ въ испытанныхъ архитектурой преобразованіяхъ.

Чтобы установить вѣхи въ хронологіи этихъ формъ, столь методично развивавшихся, имѣется слишкомъ мало положительныхъ документовъ, и даже то небольшое количество ихъ, которымъ мы располагаемъ, требуетъ осторожности при пользованіи ими: нѣсколько случайныхъ указаній въ хроникахъ, хартіи основанія, или же надписи, отмѣчающія время освященія зданія.

Перечисленныя указанія часто являются неточными и всегда требуютъ провѣрки. Иногда надпись перемѣщается въ перестроенное зданіе, примѣромъ чего служитъ ц. сенъ-Жерве; часто освященіе церкви совершалось задолго до окончанія ея; а по отношенію хартій всегда возникаетъ вопросъ: относится ли хартія къ существующему зданію, или же къ какому-либо болѣе раннему памятнику, отъ котораго, можетъ-быть, не сохранилось никакихъ остатковъ? Если основываться исключительно на письменныхъ данныхъ, то пришлось бы считать правильными такія положенія, согласно которымъ соборъ въ Кутансѣ, едва захватывающій XIII вѣкъ, или соборъ въ Кёльнѣ, относящійся къ XIV вѣку, представляютъ собою якобы первые готическіе памятники. Только пониманіе стиля позволяетъ дать надлежащую оцѣнку подобнымъ свидѣтельствамъ.

Съ другой стороны, тѣ удобныя формулы, которыми долгое время пользовались для классификаціи зданій на основаніи стиля, не представляютъ ничего иного, кромѣ произвольныхъ группировокъ, во многихъ случаяхъ не имѣющихъ ничего общаго съ дѣйствительной хронологіей: наиболѣе надежной хронологической скалой является, повидимому, та, которая выводитъ для каждой архи-

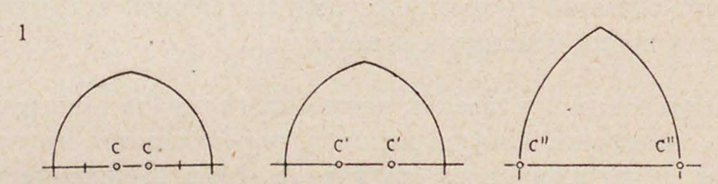
тектурной провинціи относительныя даты памятниковъ изъ технической преемственности конструктивныхъ пріемовъ: именно этой разумной интерполяціи, этому логическому сцѣпленію фактовъ мы подчиняемся въ слѣдующемъ далѣе изложеніи.

Такъ же, какъ это было сдѣлано въ отношеніи романскаго искусства, мы свяжемъ различныя части зданій съ устройствомъ свода—того главнаго элемента, которому вслѣдствіе условій равновѣсія подчиняются всѣ остальные.

СВОДЪ ВЪ ДЕКОРАТИВНОМЪ ОТНОШЕНІИ.

НАЧЕРТАНІЕ И ОБЩІЯ ФОРМЫ.

Стрѣльчатая форма (стр. 232), зародившаяся изъ конструктивныхъ потребностей, но не изъ декоративной фантазіи, подчиняется въ своихъ пропорціяхъ вызвавшимъ ее потребностямъ, и было бы ошибочно видѣть характерную особенность той или иной эпохи въ такомъ или другомъ начертаніи стрѣльчатой кривой. Однако появленіе стрѣльчатой формы отмѣчается нерѣшительностью, ея изломъ усиливается лишь постепенно, а въ среднемъ начертаніе ея хронологически классифицируется какъ показано на рис. 1.



Въ XII вѣкѣ полудіаметръ дѣлится на пять частей, и центръ C отвѣчаетъ первой точкѣ дѣленія.

Въ началѣ XIII вѣка центръ C′ обыкновенно отвѣчаетъ дѣленію полудіаметра на три равныхъ части.

Начиная съ средины XIII вѣка обычная форма стрѣльчатой кривой представляетъ равносторонній треугольникъ, гдѣ центръ C″ помѣщается въ отвѣсъ съ устоями.

На стр. 250 были указаны послѣдовательныя формы нервюрнаго свода:

До конца XII вѣка большіе своды обыкновенно квадратной формы въ планѣ съ подраздѣленіемъ на шесть распалубокъ;

Къ первой четверти XIII вѣка наблюдается преобладаніе продолговатаго свода, а въ анжуйской школѣ—свода съ ліернами.

Въ эту же эпоху появляется сводъ съ тіерсеронами (пересѣченіе нефовъ въ Аміенскомъ соборѣ).

Сѣтчатые своды, примѣнявшіеся въ Англіи, начиная съ XIV вѣка, во французской архитектурѣ появляются въ XV вѣкѣ и господствуютъ до послѣдняго періода готическаго искусства.

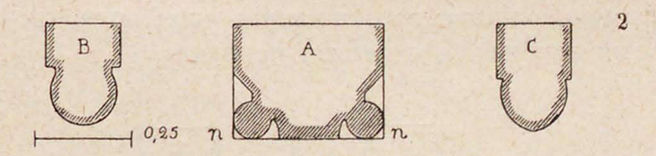
ФОРМЫ НЕРВЮРЪ.

Романское искусство для подпружныхъ арокъ не допускаетъ иного сѣченія, какъ прямоугольное или въ видѣ вала: нервюры почти не обрабатывались профилями, но покрывались скульптурой. Профилированныя нервюры принадлежатъ готической архитектурѣ, и здѣсь, какъ и вообще во всѣхъ мулюрахъ, архитекторъ придерживается такихъ формъ, которыя вписываются въ очень простыя основныя массы.

Общая форма чувствуется подъ деталями и сообщаетъ ясность и опредѣленность всей массѣ.

Въ отношеніи матеріала этимъ путемъ достигается двойная выгода: уменьшается потеря въ камнѣ и сокращаются издержки на его обтеску.

a.—Профиля, вписываемые въ прямоугольную форму.—Древнѣйшія нервюры (A и B, рис. 2) вписываются въ прямоугольную форму подпружныхъ романскихъ арокъ.



Чтобы перейти отъ романской подпружной арки къ аркѣ A, достаточно выдѣлить вдоль каждаго выступающаго ребра валъ *n*, который возможно получить въ данной массѣ съ помощью впадинъ, въ формѣ жолобка. Профиль діагональной нервюры B представляетъ простой валъ, также полученный изъ прямоугольника основной массы.

Такую форму имѣютъ профиля абсидальныхъ капеллъ въ ц. сенъ-Дени, построенной Сюжеромъ около 1130 г.

Этотъ большой валъ имѣетъ вялый и тяжелый видъ, сами строители ц. сенъ-Дени признали его неудовлетворительность:

Въ хорѣ они примѣнили профиль B; въ поршѣ, гдѣ кривая ломается и даетъ ребро *x*, на которомъ сосредоточивается свѣтъ, они вводятъ варіантъ C.

Къ концу XII вѣка (соборъ Парижской Богоматери) для всѣхъ нервюръ сводовъ пытаются примѣнить профиль А, съ двойнымъ валомъ.

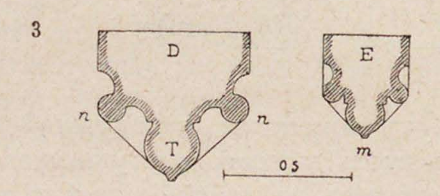
Въ это время начала нервюръ выкладываются еще горизонтальными рядами, т.-е. нервюры (стр. 238, рис. А) отъ самыхъ пятъ независимы между собою, и, самое большее, прибѣгаютъ къ тому, что сокращаютъ хвосты квадровъ и тѣмъ уменьшаютъ плоскость, занимаемую пятами.

б. — Профиля, вписываемые въ треугольную основную форму. — Какъ только появляется идея выкладывать первые ряды горизонтальной кладкой (стр. 238, В), то площадь, захваченную нервюрами, сокращаютъ помощью глубокой перевязи между послѣдними.

Въ этотъ моментъ преобразуется и профиль:

Если для полученія перевязи необходимо нарушить форму нервюры, то, по крайней мѣрѣ, стремятся къ тому, чтобы измѣненіе коснулось лишь второстепенныхъ аксессуаровъ и чтобы преобладающій мулюръ, отмѣчающій ребро, безъ перерыва проходилъ до пятъ.

Этому условію позволяетъ удовлетворить только профиль, имѣющій въ основѣ треугольную форму; отсюда объясняется и тенденція, начиная съ XIII вѣка, замѣнить обычную квадратную форму, лучшую, однако, въ отношеніи прочности, треугольною формой, болѣе поддающейся перевязи нервюръ.



Отъ формъ, представленныхъ на рис. 2, приходятъ къ формамъ на рис. 3.

Общій силуэтъ имѣетъ видъ трилистника; три главныхъ вала отдѣляются жолобками.

Разсмотримъ отдѣльно одинъ изъ этихъ валовъ и изолирующіе его жолобки.

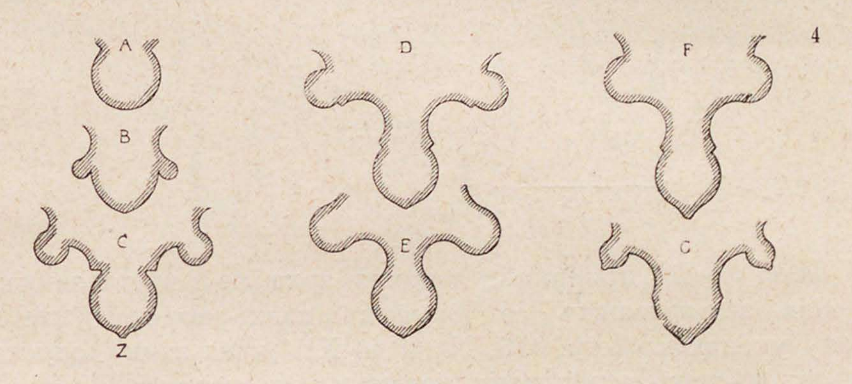
Діаграммы на рис. 4 выражаютъ послѣдовательныя видоизмѣненія, испытанныя этими элементами:

Древніе валы имѣютъ простую форму – круглое сѣченіе.

Но уже вскорѣ, по крайней мѣрѣ для средняго вала, приходятъ къ тому, что ребро обрисовывается не только такимъ переломомъ, какъ отмѣченный нами въ ц. сенъ-Дени, но и такой обратной кривой, какъ Z; тогда валъ получаетъ „нервюрную“ форму. Это видоизмѣненіе происходитъ къ первой четверти XIII вѣка.

Въ теченіе XIII вѣка наблюдается стремленіе выдѣлять валы все болѣе и болѣе рѣзкими линіями, болѣе тонкими и выразительными; и, чтобы придать валамъ болѣе значительности, непрерывно увеличиваютъ раздѣляющія ихъ впадины, которыя образуютъ между ярко освѣщенными линіями какъ бы глухія плоскости, все болѣе и болѣе уширяющіяся.

Деталь А (рис. 4) напоминаетъ первоначальный видъ вала: его дополняютъ лишь однѣ дорожки, на фонѣ которыхъ онъ и обрисовывается.



Чтобы лучше выдѣлить, его окаймляютъ двумя валиками съ дорожками или безъ нихъ (детали В и С).

Эти валики, первоначально примыкавшіе къ главному валу, мало-по-малу отдѣляютъ отъ послѣдняго, что способствуетъ опредѣленности эффекта: валъ, съ его дополнительными мулюрами, имѣетъ къ срединѣ XIII вѣка такой общій видъ, какъ это показано на рис. D, E или F.

До сихъ поръ обдѣлывали нервюрой только главный валъ.

Но вскорѣ нервируютъ всѣ валы и даже окаймляющіе ихъ валики.

Наконецъ, валы нервируютъ уже не только по ихъ среднему ребру, но и съ боковъ, что приводитъ къ профилю G.

Такъ смѣняются въ ихъ послѣдовательномъ развитіи формы элементарнаго органа нервюры, такъ зарождаются (рис. 5) столь странные по внѣшности групповые общіе профиля послѣдняго періода готическаго искусства.

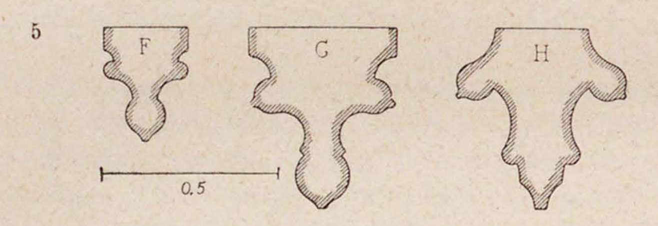
Типы F и G относятся къ XIV вѣку, типъ H—къ XV и XVI вѣкамъ.

На этотъ разъ, стремясь достигнуть силы контрастовъ, впали въ усложненность и сухость, но въ такой погрѣшности прихоть не играла никакой роли, и эти причудливыя формы вытекаютъ изъ формъ лучшихъ эпохъ путемъ постепеннаго, безъ перерывовъ перехода.

Что касается почти нитевидныхъ нервюръ, которыхъ нельзя исполнить иначе, какъ изъ одного тѣла съ распалубками, то примѣненіе этихъ чисто декоративныхъ нервюръ долгое время ограничивалось архитектурами анжуйской группы (стр. 242).

Въ школахъ центральной Франціи онѣ появляются лишь около 1260 г. въ ц. св.-Урбана въ Труа; данный варіантъ, мало отвѣчающій духу готическаго искусства, будетъ всегда примѣняться лишь въ видѣ исключенія въ тѣхъ провинціяхъ, которыя послужили первыми очагами этого искусства.

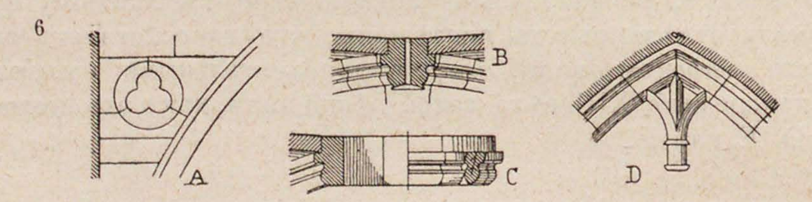
5



Замки.— Въ принципѣ, ломаная арка не имѣетъ замка; конструкція замыкающихъ ее клиньевъ плохо приспособляется къ такому украшенію (стр. 128, N), и до XIV вѣка замк' допускаются лишь въ мѣстахъ пересѣченія діагональныхъ нервюръ.

Обыкновенно замокъ обрабатывается скульптурой, и продѣланное въ его срединѣ отверстіе служитъ для подвѣшиванія къ своду

6



лампадъ или праздничныхъ украшеній (рис. 6, B). Подъ башнями (C) замокъ замѣняется большимъ сквознымъ кольцомъ, звенья котораго опираются на нервюры и которымъ пользуются для пропуска колоколовъ при подниманія ихъ.

Только въ XV вѣкѣ своды усложняются тѣми висячими замками B, которые могутъ, въ случаѣ очень острыхъ арокъ, оказать полезное сопротивленіе выпучиванію вершины, но которые увеличиваютъ распоръ, и въ общемъ ихъ должно отнести къ числу тѣхъ излишествъ, которыми характеризуются періоды упадка.

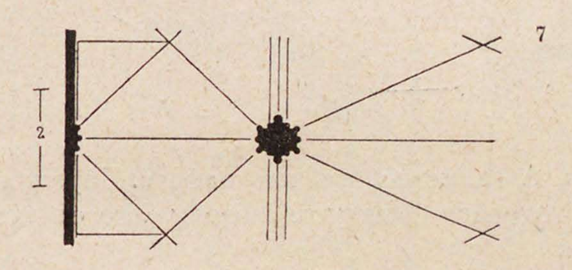
Висячія тромпы (стр. 248), еще болѣе стремящіяся поразить невѣроятностью такого равновѣсія, условія котораго скрыты отъ зрителя, примѣняются лишь въ Англіи къ концу XV вѣка.

Въ нѣкоторыхъ сводахъ абсидъ обычное заполненіе пазухъ замѣняется (деталь А—Каркассонъ) каменными плитами en délit, съ отверстіями.

ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЯ ФОРМЫ УСТОЯ.

На стр. 258 было указано нами, что готическій устой въ отношеніи построенія составляетъ естественное продолженіе романскаго устоя.

Романскій устой для каждой нервюры былъ снабженъ колонкой; но тогда имѣлись лишь поперечныя нервюры — подпружныя арки; разъ появляются другія нервюры, то, не измѣняя логикѣ, необходимо имъ дать опоры такого же рода. На ядрѣ романскаго устоя



выдѣляется, самое большее, четыре колонки; теперь же (рис. 7) ихъ необходимо имѣть и для подпружныхъ арокъ, и для діагональныхъ нервюръ, и подъ архивольтами оконъ, такъ что пильеръ превращается въ настоящій пучокъ колонокъ.

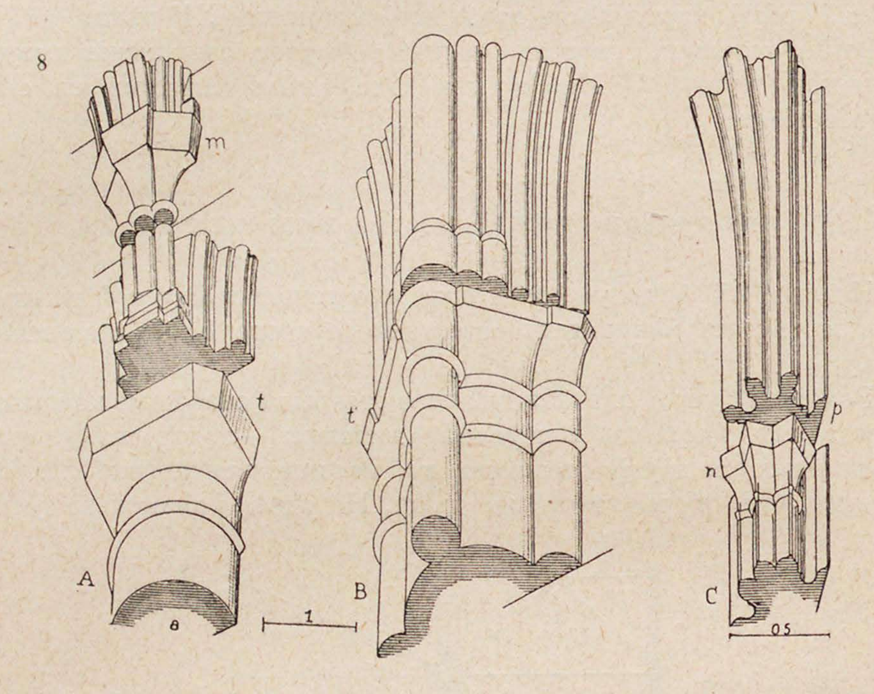
a.—УСТОЙ СЪ ЦИЛИНДРИЧЕСКИМЪ СТЕРЖНЕМЪ.

Естественно, казалось бы, продолжить всѣ эти колонки отъ основанія нервюръ до пола; этимъ пріемомъ немедленно и воспользовались для устоевъ, примыкающихъ къ стѣнамъ, но въ отношеніи устоевъ, окаймляющихъ нефы, еще колебались нѣкоторое время его примѣнять.

Опасались, что пучокъ колонокъ будетъ загромождать внутренность, суживать свободное поле зрѣнія, и потому долгое время придерживались компромисса, представленнаго на рис. 8, А:

Стволы колонокъ прерываются, не достигая пола, останавливаются на абакѣ *t*, и основаніе устоя ограничивается цилиндрическимъ ядромъ *a*.

Такой именно видъ представляютъ изолированные устои почти во всѣхъ зданіяхъ, возведенныхъ до XIII вѣка.



Примѣръ А заимствованъ изъ нефа с. Парижской Богоматери, общія массы котораго были установлены уже съ 1163 года.

б.—ПЕРЕХОДЪ КЪ УСТОЮ ВЪ ВИДѢ ПУЧКА КОЛОНОКЪ.

Въ боковыхъ галлереяхъ с. Парижской Богоматери, равно какъ и въ двухъ звеньяхъ (travées) Лаонскаго собора (стр. 278) по окружности колоннъ имѣются такіе стволы en délit; но эти стволы служатъ не столько опорой нервюръ, какъ подпорками (raidesseurs, стр. 231), расположенными въ точкахъ, гдѣ дѣйствуетъ наибольшее давленіе.

Въ с. Парижской Богоматери звенья порша возведены нѣсколькими годами позже нефа, и здѣсь, въ силу прогресса, приведшаго къ окончательному рѣшенію, нѣсколько колонокъ, но лишь нѣсколько, уже спускаются до пола, именно четыре главныхъ, т.-е. поддерживающія подпружныя арки и аркады главнаго нефа.

Въ теченіе, приблизительно, четверти вѣка придерживаются указаннаго средняго рѣшенія:

Около 1215 г. въ Реймскомъ соборѣ (B), въ соборахъ Аміена и Суассона эти четыре главныхъ колонки являются еще единственными, которыя выдѣляются на цилиндрическомъ ядрѣ устоевъ.

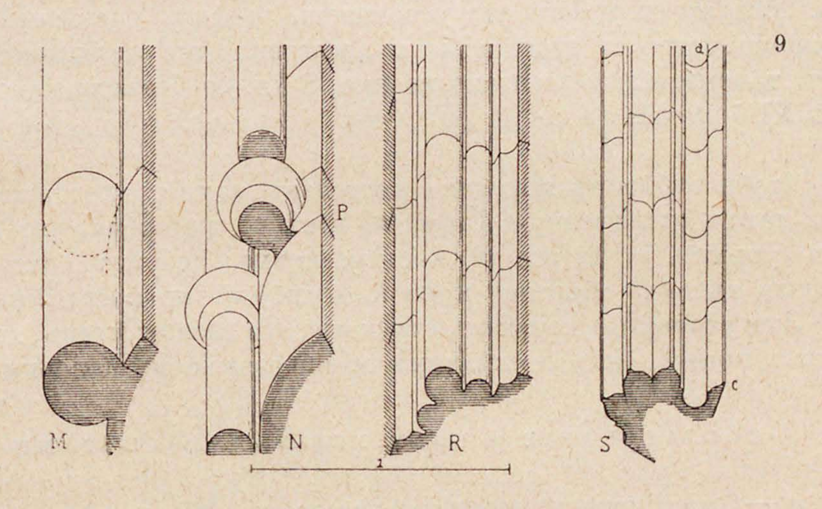
Соборъ въ Буржѣ является, быть можетъ, первымъ зданіемъ, гдѣ во всей чистотѣ обнаруживается идея продолжать по всей высотѣ устоевъ главнаго нефа пучокъ колонокъ, спускающихся отъ основанія сводовъ.

в.—УСТОЙ ВЪ ВИДѢ ПУЧКА КОЛОНОКЪ ПО ВСЕЙ ЕГО ВЫСОТѢ.

Лишь при Людовикѣ Святомъ, во время перестройки нефа въ ц. сенъ-Дени (около 1240 г.), рѣшительно остановились на томъ, чтобы продолжать до основанія столько же колонокъ, сколько имѣется нервюръ.

Иногда цилиндрическое ядро исчезаетъ подъ такимъ пучкомъ колонокъ.

Чаще же, въ теченіе XIII вѣка, контуръ его сохраняется и служитъ фономъ группѣ колонокъ (рис. 9, N).



До конца XII вѣка колонка составляетъ одно тѣло съ ядромъ устоя и связываются съ нимъ въ каждомъ ряду кладки, и только съ этого времени входитъ въ обыкновеніе высѣкать ихъ en délit и устанавливать впослѣдствіи.

Переходъ отъ одной системы къ другой можно наблюдать въ с. Парижской Богоматери:

Въ хорѣ колонки исполнены еще рядами, а въ нефѣ онѣ — en délit.

Въ с. Парижской Богоматери колонки en délit укрѣплены простыми скобами, а въ большинствѣ зданій XIII вѣка онѣ поддерживаются сквозными прокладными плитами P, обработанными валомъ.

Вскорѣ уже не довольствуются особой колонкой подъ каждую нервюру, но для каждаго значительнаго элемента нервюры посвящаютъ колонку; такъ, въ примѣрѣ R (св.-Урбанъ) три колонки, сгруппированныя въ трилистникъ, соотвѣтствуютъ тремъ валамъ одной и той же нервюры, и подобное расчлененіе нервюры повторяется во всѣхъ зданіяхъ XIV вѣка.

Съ этихъ поръ усложненіе достигаетъ крайней степени: колонки настолько утончаются, что ихъ уже невозможно исполнить en délit, почему и возвращаются къ прежней конструкціи, гдѣ колонки составляютъ одно цѣлое съ устоемъ.

Церковь св.-Урбана является примѣромъ этого обратнаго движенія.

г.—НЕРВИРОВАННЫЙ УСТОЙ.

Церковь св.-Урбана отмѣчаетъ собой эпоху, когда колонки начинаютъ разсматривать какъ вертикальное продолженіе нервюры (стр. 258), въ силу чего она усвоиваетъ профиль послѣдней, и поверхность устоя съ этого времени представляется вырѣзанной фестонами, такими, какъ показано на рис. S (ц. св.-Назарія въ Каркассонѣ XIV вѣка).

Чтобы избѣжать хрупкихъ частей въ камнѣ, входящимъ ребрамъ даютъ округленную форму *a*, и въ то же время, чтобы сообщить упругость, твердость выступающимъ ребрамъ, имъ даютъ профиль въ видѣ обратной кривой, подобный профилю нервюръ.

Эти угловатыя нервюры, спускающіяся вдоль устоевъ, являются ничѣмъ инымъ, какъ послѣднимъ преобразованіемъ колонки.

СОГЛАСОВАНІЕ МЕЖДУ УСТОЕМЪ И СВОДАМИ.

а.—Согласованіе посредствомъ капители. — Вначалѣ, когда для пятъ нервюръ еще не примѣняется горизонтальная кладка, колонку разсматриваютъ какъ дѣйствительную опору нервюры, а вѣнчающая ее капитель хранитъ массивный видъ, соотвѣтствующій ея назначенію служить поддержкой.

Хоръ въ с. Парижской Богоматери, оконченный въ 1196 г., представляетъ именно такого характера капители.

Во время сооруженія нефа (начало XIII вѣка) пришли къ мысли, что колонка лишена дѣйствительнаго значенія, почему и увѣнчавающая ее капитель принимаетъ характеръ кронштейна, несущаго пяты,—кронштейна, удерживаемаго единственно тѣмъ, что его хвостъ заложенъ въ толщу столба:

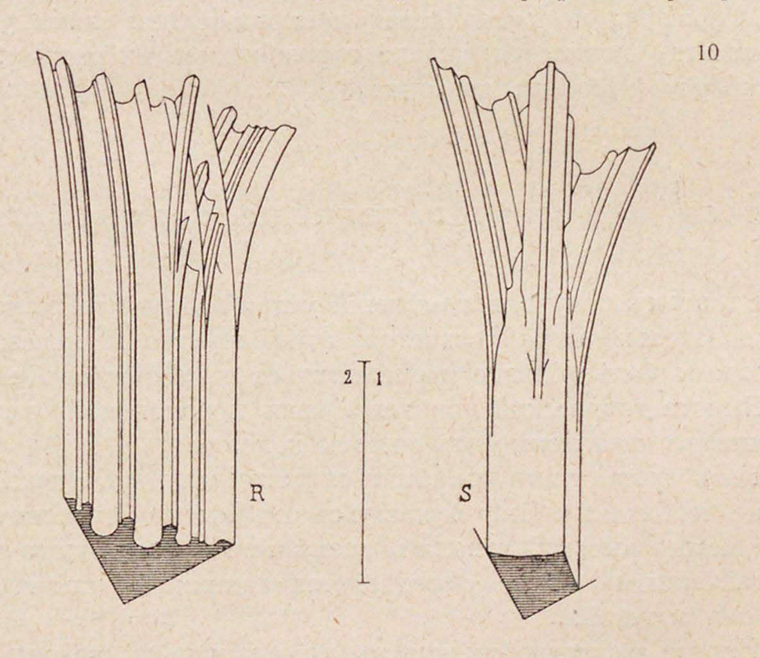
Капитель *m* (рис. 8) весьма ясно выражаетъ это новое пониманіе условій равновѣсія.

Затѣмъ, когда появляется кладка пятъ горизонтальными рядами, замѣтили, что дѣйствительной опорой нервюръ служитъ не капитель, но самый массивъ горизонтальной кладки; съ того времени капитель разсматриваютъ единственно лишь какъ украшеніе, а колонку—какъ декоративное продолженіе нервюры, и тогда пришли къ мысли замѣнить круглое сѣченіе колонны такимъ, которое напоминаетъ сѣченіе нервюръ у основанія.

Уже съ этого времени откинули бы капитель и самый профиль нервюръ продолжили бы вдоль ствола, если бы этому не препятствовала излишняя рельефность послѣднихъ. Капитель образуетъ переходъ между нервюрой и ея вертикальнымъ продолженіемъ,—образуетъ такой промежуточный органъ, который позволяетъ измѣнить, сдѣлать болѣе плоскимъ, сплющить профиль, и единственно только съ этой цѣлью капитель сохраняютъ въ теченіе XIV вѣка.

Уже въ ц. св.-Урбана нѣкоторыя нервюры тянутся непрерывно во всю вышину устоя.

б.—Уничтоженіе капители: непосредственное согласованіе нервюръ со стволомъ.—Къ XV вѣку замѣчаютъ, что можно и другимъ способомъ избѣжать излишней рельефности профиля нервюръ:



Достаточно ихъ перевязать между собою, и это позволитъ устранить капитель, какъ безполезный аксессуаръ.

Указаннаго пересѣченія можно достигнуть двумя различными способами, соотвѣтственно двумъ варіантамъ, R и S (рис. 10):

Въ R нервюры перевязываются одна съ другой чисто геометрическимъ способомъ и тѣ части, которыя выступаютъ изъ ядра устоя, спускаются вертикально до его основанія.

Въ S нервюры исчезаютъ, когда встрѣчаются съ цилиндромъ, образующимъ тѣло устоя.

Безразлично, на какомъ изъ этихъ двухъ рѣшеній остановиться, но всѣ пересѣченія производятся въ горизонтальныхъ рядахъ пятъ, что уменьшаетъ сложность построеній (стр. 239).

Обѣ комбинаціи R и S, одновременно примѣняются въ XV и XVI вѣкахъ: R—заимствована изъ сенъ-Уэнъ въ Руанѣ (части зданія XV вѣка), S — изъ хора ц. сенъ-Северэнъ (XVI вѣкъ), — здѣсь уже совсѣмъ стушевывается граница, гдѣ кончается устой и начинается сводъ.

Строго говоря, такое разграниченіе, если бы желали его установить, должно бы соотвѣтствовать не столько началу кривыхъ, сколько тому уровню, гдѣ кончается кладка горизонтальными рядами.

И дѣйствительно, этотъ уровень выражается въ нѣкоторыхъ англійскихъ школахъ архитектуры: хотя капитель имѣется у основанія нервюръ, но очень ясная демаркаціонная линія указываетъ уровень, гдѣ кончается кладка горизонтальными рядами, т.-е. собственно устой (соборъ въ Іоркѣ).

ДЕТАЛИ И ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЯ ФОРМЫ КАПИТЕЛИ.

Въ этомъ ряду видоизмѣненій устоя мы видѣли, какъ капитель послѣдовательно вырабатывается, атрофируется и исчезаетъ, — но необходимо болѣе близко познакомиться съ развитіемъ ея формъ.

Высота готической капители, какъ и романской, регулируется совершенно независимо отъ высоты колонны.

Коль скоро стали примѣняться устои въ видѣ пучка колонокъ, то уже необходимо было отказаться отъ мысли установить соотношеніе между высотой ствола и размѣрами коронующаго его органа: высота капители теперь опредѣляется толщиною камня, изъ котораго она вытесана.

Иногда наблюдается, что въ одномъ и томъ же ряду колоннъ высота корзинъ и абакъ варьируетъ въ различныхъ колоннахъ, въ зависимости отъ толщины слоевъ, полученныхъ при разработкѣ каменоломни.

Разсмотримъ сперва капитель, освобожденную отъ всѣхъ ея скульптурныхъ украшеній,—разсмотримъ ея корзину и абаку.

КОНСТРУКЦІЯ.

Въ теченіе XII вѣка обычная конструкція (профиль А) состоитъ въ томъ, что и корзина и абака исполняются въ особомъ ряду.

Это расчлененіе, которое, впрочемъ, всегда имѣло исключенія, мало-по-малу покидается къ концу XII вѣка.

Въ XIII вѣкѣ абака утончается и превращается въ мулюръ, сливающійся въ одно тѣло съ корзиной (профиль А').

Въ случаѣ же слишкомъ значительнаго рельефа капители, ее дѣлаютъ изъ двухъ рядовъ (деталь В).

Около XIV вѣка, когда стали прибѣгать къ перевязи нервюръ, онѣ представляютъ у основанія лишь крайне незначительный рельефъ: Чтобы дать имъ опору, можно удовольствоваться абакой малаго рельефа и слѣдовательно корзиной незначительной высоты; тогда капитель исполняется въ тонкомъ камнѣ и имѣетъ видъ, указанный на рис. С. Капители послѣдняго періода готическаго искусства превращаются въ простой валъ.

АБАКА.

Первоначально абака квадратной формы, какъ романская и античная абаки.

Когда профиль нервюръ вписывается въ прямоугольникъ (стр. 301), то эта квадратная форма абаки вполнѣ отвѣчаетъ формѣ пятъ нервюръ; но коль скоро сѣченіе пятъ приняло треугольную форму (рис. S), то часть X сдѣлалась безполезной; тогда ее обрѣзаютъ и квадратную часть замѣняютъ или такимъ многоугольникомъ, какъ, напр., А', или даже простымъ треугольникомъ.

Это стремленіе установить согласованіе между абакой и сѣченіемъ пятъ арокъ особенно обнаруживается въ массивныхъ колоннахъ нефа.

Сравнимъ (стр. 306, рис. 8) абаку *t* въ с. Парижской Богоматери съ абакой *t'* въ с-рахъ Реймса или Аміена: въ с. Парижской Богоматери на верхней плоскости квадратной абаки остаются незаполненными широкія площади; въ Реймсѣ абака *t'* по возможности ближе слѣдитъ за контуромъ и тѣхъ органовъ, которые она несетъ, и тѣхъ, которыми она увѣнчавается.

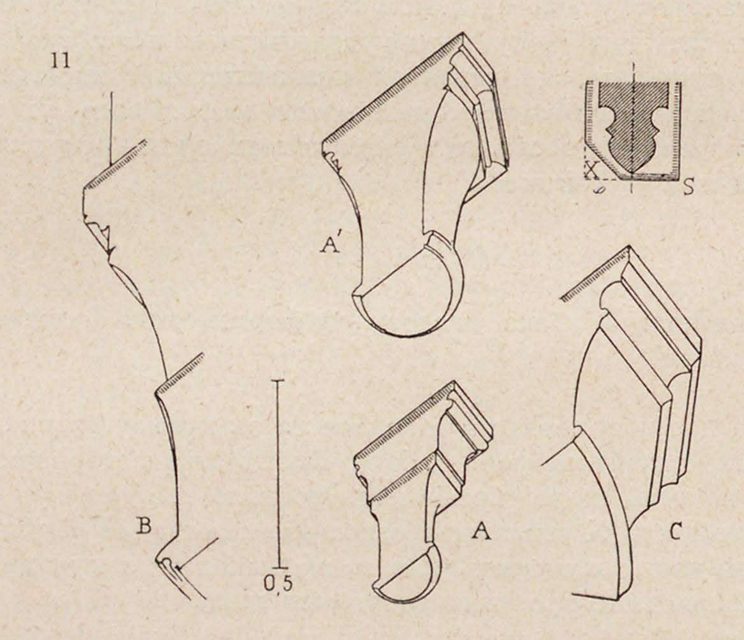
Въ Нормандіи, гдѣ готическое искусство обладаетъ меньшей гибкостью, господствуютъ геометрическія формы: когда нормандцы покидаютъ квадратную абаку, то почти всегда переходятъ къ простому круглому диску.

КОРЗИНА И ЕЯ СКУЛЬПТУРНОЕ УБРАНСТВО.

Профиль корзины, какъ это показываетъ рис. 11, представляетъ простую выкружку, и облекающее ее убранство компонуется уже не изъ барельефовъ съ легендарными фигурами, какъ въ нѣкоторыхъ романскихъ капителяхъ, но исключительно изъ листвы.

Листья распредѣляются поясами: сколько рядовъ кладки захватываетъ капитель, столько же и поясовъ листьевъ.

Изваянные ранѣе укладки на мѣсто, они никогда не выступаютъ изъ предѣловъ облекаемаго ими ряда кладки, и такимъ образомъ общій пріемъ орнаментаціи вытекаетъ изъ кладки и выражаетъ ее.



Въ романскую эпоху листья капителей копируются съ рисунковъ восточныхъ тканей, или же воспроизводятъ условные контуры галло-римскаго аканѳа; только клюнійская школа дѣлаетъ нѣсколько попытокъ порвать съ условностью, обращаясь за мотивами къ самой природѣ.

Начатое клюнійцами обновленіе завершается готическими художниками.

Съ того момента, какъ новая архитектура вступаетъ на путь развитія, исчезаютъ всѣ вліянія азіатскаго декоративнаго искусства, а также и пережитки, подражанія римскому искусству; скульпторъ обращается непосредственно къ мѣстной флорѣ и съ того времени руководится исключительно ею.

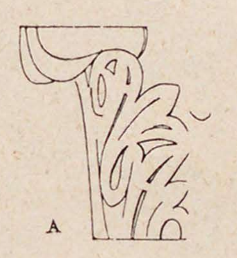
XII вѣкъ.—Рис. 12, B, показываетъ одну деталь, а рис. 13, C,—общій видъ капители, принадлежащей XII вѣку:

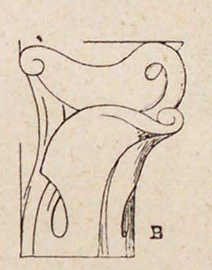
Здѣсь живо чувствуется, что моделью послужила дѣйствительная растительность.

Листья съ вырѣзанными и тонкими формами контрастировали бы съ суровымъ характеромъ первыхъ готическихъ сооруженій: скульпторъ XII вѣка обращается предпочтительно къ формамъ зарождающейся растительности.

Эти еще сложенные листочки, эти жирные листья напоминаютъ видомъ первые побѣги.

Эти едва распустившіяся почки обладаютъ строгой безыскусственностью контуровъ, чѣмъ и устанавливается полная гармонія между ними и самой архитектурой.





Листья водяныхъ растеній (рис. 12, B) имѣютъ извѣстную долю этого же характера, почему ими и пользуются въ сочетаніи съ почками.

Начало XIII вѣка.—Съ XIII вѣка уже исчезаетъ тотъ контрастъ, котораго опасались первые орнаментисты: архитектурныя линіи вытягиваются, формы дѣлаются настолько легкими и стройными, что допускаютъ и болѣе сложное, менѣе строгое убранство.

Теперь для модели избираютъ уже не почку или, еще рѣже, листву водяныхъ растеній, но развернувшійся листъ большихъ растеній, съ его тонкимъ стебелькомъ и его вырѣзками; этимъ листомъ покрываютъ всю поверхность корзины, его подгибаютъ подъ углы абаки (рис. 13, D, и 14):

Скульптура усвоиваетъ безпримѣрныя дотолѣ гибкость и разнообразіе деталей, которыми, однако, еще ни мало не нарушается опредѣленность массъ.

Такія зданія, какъ, напр., Суассонскій соборъ, гдѣ одинъ и тотъ же мотивъ орнамента воспроизводится на всѣхъ колоннахъ, являются рѣдкими исключеніями; это холодное повтореніе отвѣчаетъ

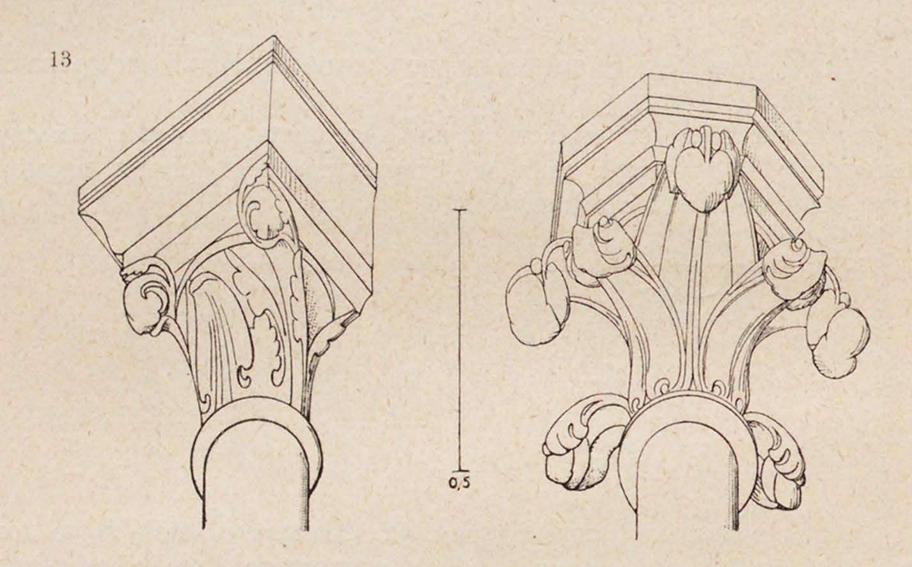
такимъ идеямъ регулярности, которыя чужды средневѣковой эпохѣ: въ принципѣ каждая капитель декорируется особымъ мотивомъ.

Отъ 12 до 14 рисунка можно прослѣдить прогрессивное измѣненіе указаннаго характера:

Фрагментъ В (рис. 21) и капитель С на рис. 13 отвѣчаютъ концу XII вѣка;

Первый заимствованъ изъ ц. сенъ-Жюльенъ-ле-Повръ, а капитель С—изъ Лаонскаго собора.

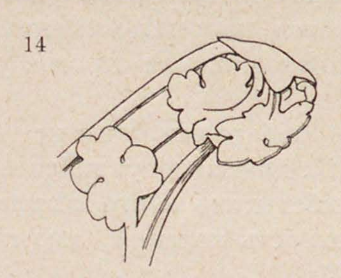
13



Скульптуры на рис. 13, D, и рис. 14, столь свободнаго и еще строгаго рисунка, относятся къ времени отъ 1230 до 1240 г.:

Завитокъ на рис. 14 заимствованъ изъ Реймскаго собора, капитель D (рис. 13)—изъ трапезной ц. сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ.

14



Конецъ XIII вѣка; послѣднія эпохи. — Эпохой расцвѣта для орнаментной скульптуры такъ же, какъ и для архитектуры, является первая половина XIII вѣка.

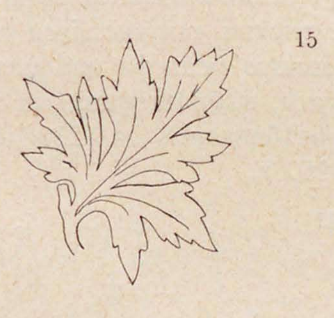
Минуя эту дату, контуръ утрачиваетъ свою чистоту, изящество; убранство капители стремится выйти изъ своихъ естественныхъ рамокъ, выступая все болѣе и болѣе изъ-за абаки. Худож-

никъ, искавшій дотолѣ лишь выраженія безыскусственной правды, безыскусственно правдивыхъ формъ, начинаетъ уступать увлеченію реализмомъ: онъ передаетъ капризные изгибы вѣтви, даже неправильности, полученныя ею во время роста; линія стушевывается подъ слишкомъ пышными деталями, впечатлѣніе утрачиваетъ долю ясности, общій видъ—долю монументальности.

Этотъ эксцессъ утонченности обнаруживается около 1240 г.; дата устанавливается Реймскимъ соборомъ: вообще нефъ собора, возведенный около 1230 г., свободенъ отъ этого недостатка, но онъ уже обнаруживается въ двухъ звеньяхъ, прибавленныхъ къ нефу нѣсколькими годами позже.

XIV вѣкъ проявляетъ реакцію противъ злоупотребленія скульптурными орнаментами: онъ примѣняетъ ихъ въ ограниченномъ размѣрѣ, но даетъ имъ еще болѣе свободный и часто лишенный корректности характеръ.

XV вѣкъ усиливается передать причудливый видъ репейника, растеній съ завитой листвой (рис. 15).


15

Въ церкви этой эпохи въ убранство капителей проникаютъ геральдическіе щиты, эмблемы, которые дотолѣ не допускались, такъ какъ считались, и вполнѣ справедливо, неумѣстными здѣсь.

И по мѣрѣ приближенія къ XV вѣку все болѣе и болѣе широкое мѣсто отводится гротескамъ—послѣднему средству такого искусства, которое уже исчерпало всѣ декоративныя формы.

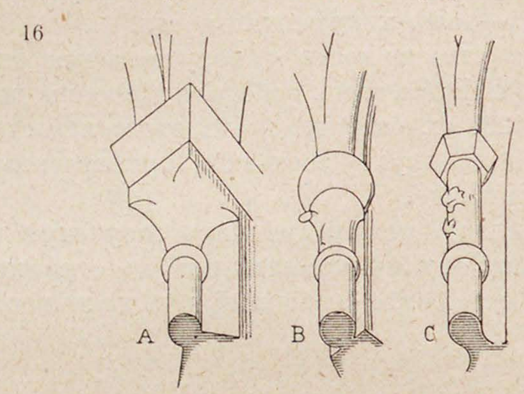
ОСОБЕННОСТИ КОЛОНОКЪ ВЪ РАЗЛИЧНЫЯ ЭПОХИ.

Рисунки 16 и 17 передаютъ въ существенныхъ чертахъ послѣдовательныя формы готической капители въ простѣйшемъ ея примѣненіи—къ одной колоннѣ:

Въ XII вѣкъ (рис. А) капитель увѣнчавается квадратной абакой и поддерживаетъ арку, профиль которой вписывается въ прямоугольникъ.

Въ XIII вѣкѣ (C) абака моделируется соотвѣтственно профилю арки, т.-е. въ видѣ острея, когда профиль арки вписывается въ треугольникъ, и въ видѣ многоугольника или диска, когда арка—круглаго профиля.

B—нормандскій варіантъ абаки въ формѣ диска.



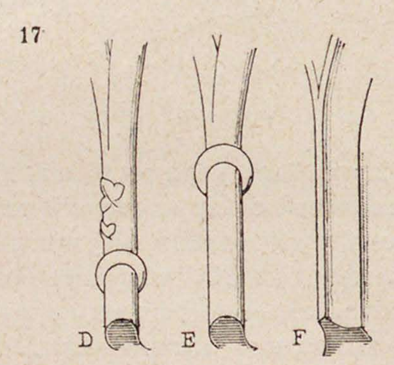
Скульптурные орнаменты представляютъ послѣдовательно одинъ за другимъ три ясно различающихся вида:

а.—Зачаточные листья, сгибающіеся подъ углами абаки;

б.—Завитки сильнаго рельефа изъ развернувшихся листьевъ;

в.—Простыя вѣтки, наброшенныя на тѣло корзины.

Первый типъ преобладаетъ до 1230; второй—отъ 1230 до 1250; третій начался съ 1250 г.



Тогда-то и начинаютъ разсматривать колонку какъ вертикальное продолженіе арки: абаку считаютъ безполезной и приходятъ къ тому, что довольствуются астрагалью, отмѣчавшей начало капители, и букетомъ листьевъ на мѣстѣ, занимавшемся корзиной.

Въ XIV вѣкѣ даже и этотъ букетъ листьевъ часто выкидываютъ, и отъ капители остается лишь астрагаль (E).

Къ концу XV вѣка капитель совсѣмъ исчезаетъ.

ЦОКОЛЬ И БАЗА КОЛОННЫ.

Готическіе стволы, какъ и романскіе, строго цилиндрической формы, никогда не имѣютъ утолщенія, никогда не имѣютъ конической формы.

Производимое ими давленіе необходимо распредѣлить на широкую площадь основанія, въ виду чего между стволомъ и несущимъ его фундаментомъ прокладываютъ ряды камней, образующихъ широкую подошву.

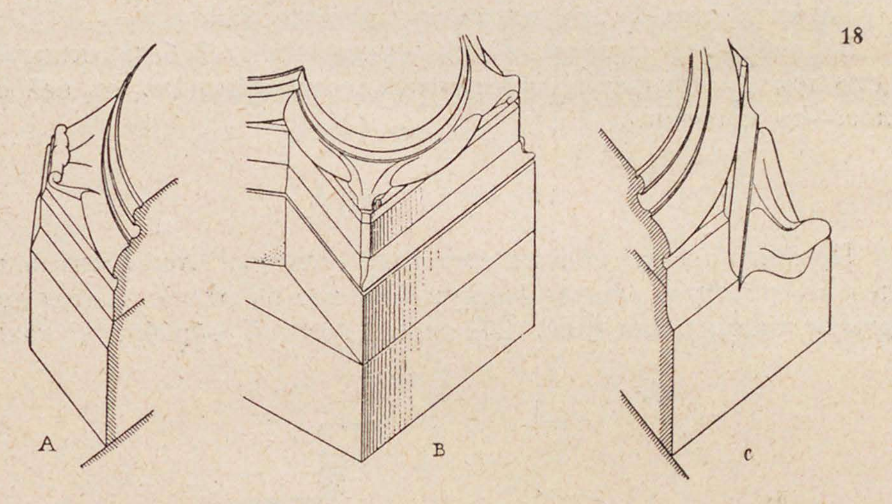
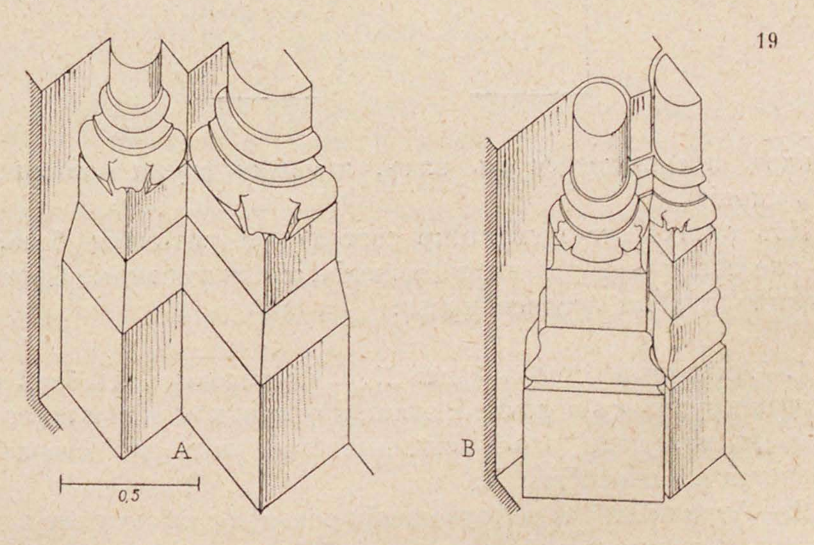


Рис. 18 показываетъ общія формы, которыя принимаетъ массивъ, служащій базой.



Въ древнѣйшихъ зданіяхъ онъ квадратной формы, и, чтобы сдѣлать его менѣе стѣсняющимъ, или срѣзаютъ выступающіе углы,

какъ это показано на рис. С (хоръ Шартрскаго собора), или же все вертикальное ребро, какъ показано на рис. А (хоръ въ с. Парижской Богоматери).

Въ Шартрѣ и Реймсѣ (рис. 18, В), гдѣ пильеры нефа фланкируются колонками, каждая колонка снабжена своимъ цоколемъ, и подъ всѣмъ проходитъ восьмиугольная платформа.

Когда же колонки умножаются (рис. 19), то отдѣльные цоколи сохраняютъ, но общую платформу уничтожаютъ.

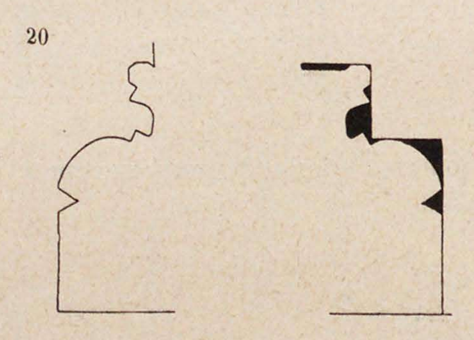
Во всякомъ случаѣ необходимъ промежуточный органъ, на уровнѣ цоколя, гдѣ имѣется рѣзкое уширеніе.

Такимъ переходнымъ органомъ является база:

Валообразной формой своихъ верхнихъ частей база согласуется со столомъ, а квадратнымъ плинтомъ, составляющимъ съ ней одно цѣлое,—съ цоколемъ.

ПРОФИЛЬ БАЗЫ.

Профиль всегда подчиняется тому условію, чтобы онъ вписывался въ простую общую форму: основное очертаніе дается двумя первыми цилиндрами (рис. 20); послѣ легкой обработки каждый



цилиндръ превращается въ валъ, и между двумя валами прорѣзаютъ скоцію.

Изъ такихъ же элементовъ состоитъ и античная база, но въ нихъ внесены нѣкоторыя видоизмѣненія, продиктованныя болѣе практическимъ духомъ средневѣковья:

1.—Античный стволъ (рис. 21, С) переходитъ къ базѣ посредствомъ выкружки съ полочкой; эта выкружка, хрупкая и вызывающая потерю въ матеріалѣ, здѣсь выкидывается, такъ что стволъ рѣзко обрывается въ плоскости X.

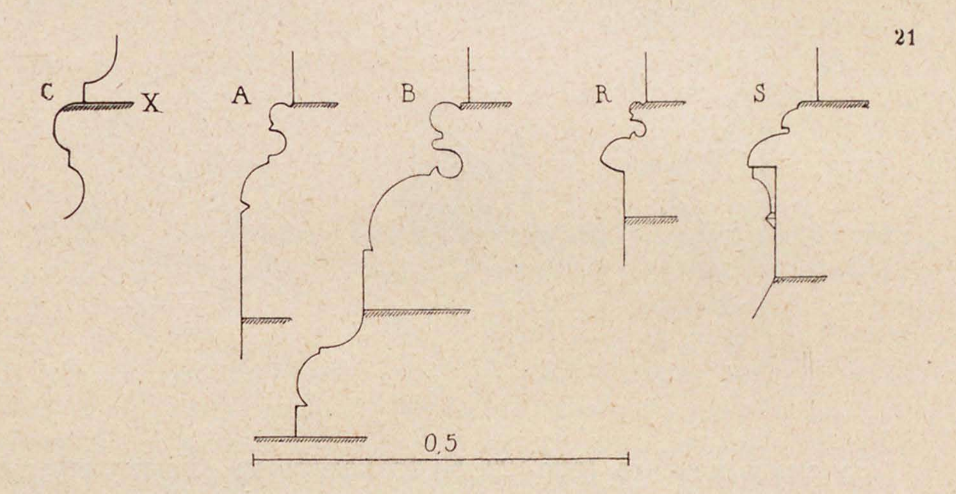
2.—Античная база въ отношеніи рельефа и высоты регулируется модулемъ колонны; размѣры готической базы, какъ и размѣры капители, устанавливаются высотой того слоя камня, которымъ распо-

лагаютъ; изъ этой высоты берутъ столько, чтобы получить солидный плинтъ, остальное же отводятъ мулюрамъ.

И данному правилу слѣдуютъ столь строго, что въ с. Парижской Богоматери, гдѣ имѣвшіеся въ распоряженіи строителя квадры были различной высоты, профиль базы варьируетъ отъ одной колонны къ другой: какъ для капителей, такъ равно и для базъ не считаютъ необходимымъ соблюдать между ними равные размѣры.

ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЯ ИЗМѢНЕНІЯ ПРОФИЛЯ БАЗЫ.

XII вѣкъ и начало XIII вѣка.—Профиль А (рис. 21) почти классическаго характера; скоція, еще не глубоко врѣзающаяся, образуетъ между двумя валами разграничительный поясъ, который вскорѣ уже будетъ считаться недостаточнымъ.



Съ конца XII вѣка проявляется стремленіе усилить эффектъ, отдѣливъ оба вала черной линіей: скоцію углубляютъ (профиля В и R), и въ такой мѣрѣ, что это даже угрожаетъ прочности.

Одинъ моментъ настолько увлекались этимъ новымъ варіантомъ, что стали его примѣнять и во внѣшней обработкѣ зданій, несмотря на ту опасность, что вода, застаиваясь въ углубленіи, будетъ пропитывать камень и при малѣйшемъ морозѣ вызоветъ въ немъ трещину.

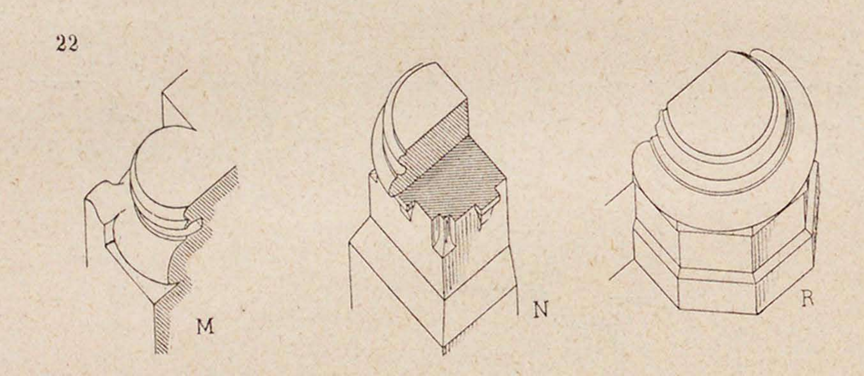
Конецъ XIII вѣка, XIV вѣкъ.—Къ срединѣ XIII вѣка увлеченіе принимаетъ обратное направленіе: не только уменьшаютъ глубину скоціи, но и сближаютъ оба вала настолько, что они почти соприкасаются (профиль S).

XV вѣкъ.—XV вѣкъ еще болѣе усугубляетъ отмѣченный недостатокъ, выкидывая скоцію и сближая вплотную оба вала.

СОГЛАСОВАНІЕ МЕЖДУ МУЛЮРАМИ БАЗЫ И ПЛИНТОМЪ.

Ранѣе XIII вѣка собственно база — профилированный валъ — опоясываетъ основаніе колонны, никогда не выступаетъ изъ прямоугольнаго периметра плинта, заключается какъ разъ въ его предѣлахъ, и такимъ образомъ въ углахъ плинта остаются свободными четыре треугольныя плоскости:

Чтобы передать давленіе на указанные треугольники, ихъ связываютъ съ базой помощью скульптурныхъ грифовъ. Указанные грифы, происхожденіе которыхъ восходитъ къ римской эпохѣ (т. I, стр. 474), входятъ въ обычную практику около средины XII вѣка (сенъ-Жерменъ-де-Прэ) и примѣняются до XIV вѣка (ц. св.-Назарія въ Каркассонѣ), но періодъ ихъ особенной распространенности кончается къ 1220 г.



Въ этотъ моментъ (рис. 22, N) приходятъ къ мысли уменьшить незанятую площадь, расширяя базу по отношенію плинта, а чтобы уменьшить хрупкость свисающей части базы, ее укрѣпляютъ маленькими кронштейнами.

Или же, наконецъ (R), квадратный плинтъ замѣняютъ полигональнымъ, чѣмъ устраняется необходимость въ какомъ-либо дополнительномъ органѣ.

Съ XIII вѣка, въ ц. св.-Урбана, база слѣдуетъ за излучистымъ контуромъ тѣхъ вертикальныхъ нервюръ, которыми стремятся замѣстить колонки.

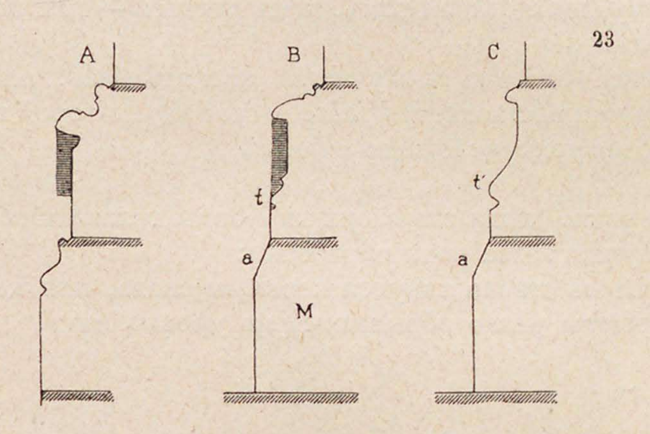
Примѣръ на рис. 24, А, заимствованъ изъ ц. св.-Назарія въ Каркассонѣ (XIV в.).

ПРОФИЛЬ ПЛИНТА И ЦОКОЛЯ.

Вначалѣ плинтъ обдѣлывается вертикальными и гладкими плоскостями и укладывается съ уступомъ относительно ряда кладки, образующаго цоколь (рис. 23, А);

Затѣмъ (В и С) получаетъ обработку мулюрами.

И вотъ какимъ образомъ зарождаются его разновидности и слѣдуютъ одна за другой:



Когда профиль базы начинаетъ свисать относительно плинта, то выступъ валика получается (А) помощью вертикальной обтески блока.

Вскорѣ же замѣчаютъ, что, обрѣзая плинтъ, можно остановиться на уровнѣ, напр., t и воспользоваться, какъ уширенiемъ основанiя, остальной частью камня: граница, которой доходятъ обрѣзая плинтъ, отмѣчается гуськомъ, и профиль принимаетъ видъ В.

Тогда, замѣчая, что гусекъ t слишкомъ напоминаетъ линiю постели, стали удлинять кривую t, согласно начертанiю t', съ цѣлью указать, что здѣсь имѣется только уступъ.

Профиль С вытекаетъ изъ этого постепеннаго слiянiя органовъ, первоначально существовавшихъ независимо, и въ XIV и XV вѣкахъ пользуются почти исключительно имъ.

СЛIЯНIЕ ЦОКОЛЯ СЪ БАЗОЙ.

Въ тотъ моментъ, когда совершаются эти послѣднiя видоизмѣненiя, начинаютъ намѣренно уничтожать горизонтальныя линiи: капителей болѣе уже не существуетъ, и сохраняется лишь одна горизонтальная линiя,—линiя базъ, и она тѣмъ болѣе привлекаетъ вниманiе, что находится на близкомъ разстоянiи отъ зрителя. И вотъ,

съ цѣлью прервать ее, стали располагать базы колонокъ на различныхъ уровняхъ.

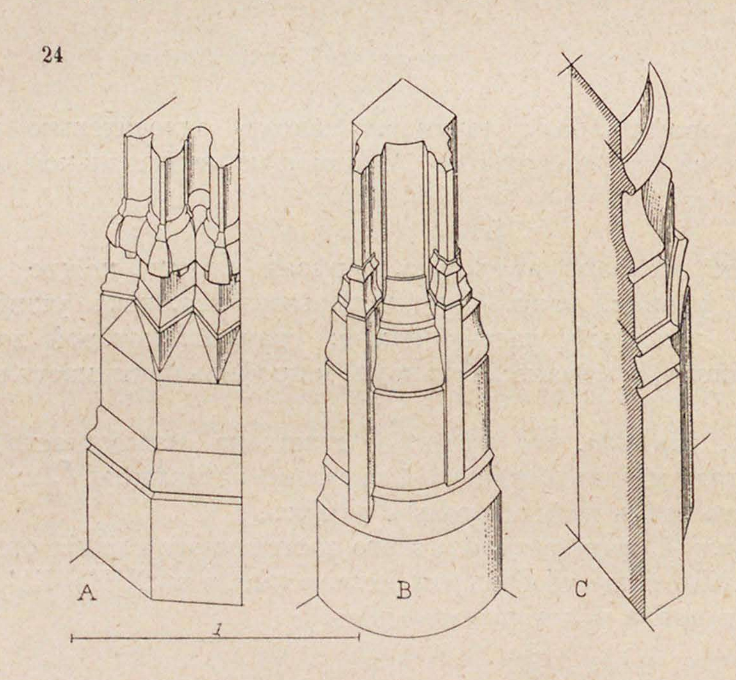
Представимъ себѣ, что главная колонна фланкируется нервюрами того типа, которыми въ XV вѣкѣ стремятся замѣнить колонки: база колонны будетъ расположена непосредственно поверхъ цоколя, а базы нервюръ—нѣсколько выше.

На массивномъ пильерѣ, около котораго группируются колонки различныхъ размѣровъ, можно имѣть съ одной стороны исходную точку для колонокъ подпружныхъ арокъ, съ другой—для колонокъ, соотвѣтствующихъ нервюрамъ, и съ третьей — для колонокъ щековыхъ арокъ.

Такимъ образомъ получается каскадъ базъ, расположенныхъ этажами, что представляетъ крайнюю границу, которой можетъ достигнуть методическое усложненіе формъ.

XIV вѣкъ, когда эти сложныя формы дѣлаются обычными, ядро устоя получаетъ два рода обработки:

Или вдоль ствола тянутся нервюры свода, или же стволъ гладкій, а нервюры рѣзко обрываются на уровнѣ пятъ.



Указаннымъ двумъ варіантамъ ствола соотвѣтствуютъ двѣ разновидности базы: база, соотвѣтствующая нервированному стволу, нами уже описана; въ случаѣ же гладкаго ствола—база такого вида, какъ представлено на рис. 24, C.

Оба примѣра, B и C, заимствованы изъ одного сооруженія, изъ хора ц. сенъ-Северэнъ: архитектура XVI вѣка пользуется

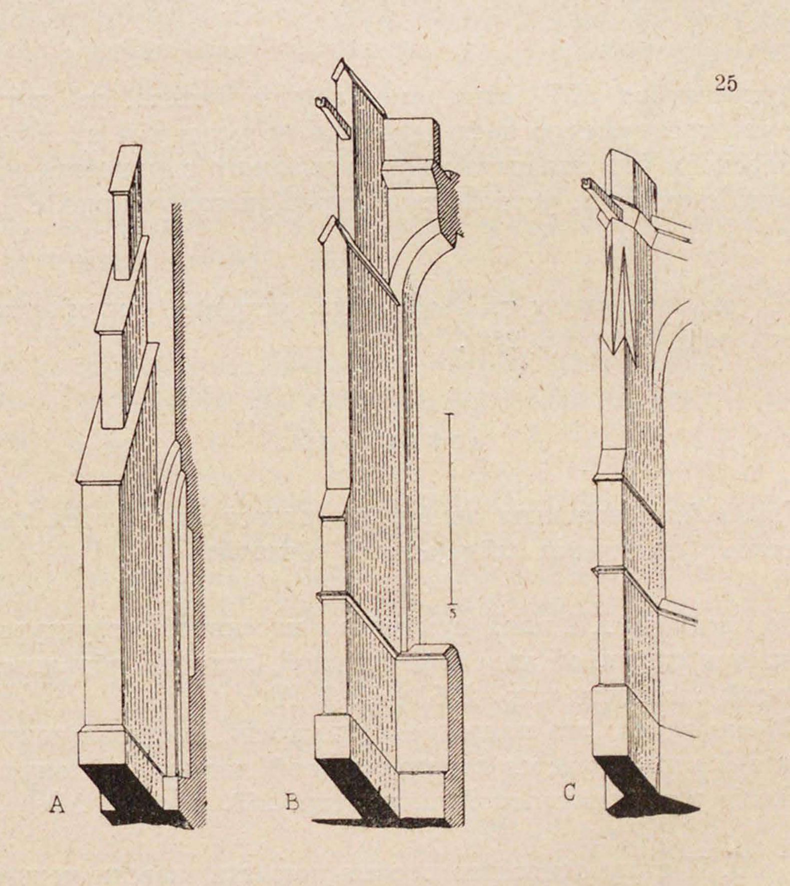
одновременно обоими варіантами, какъ типомъ В, бѣднымъ и строгимъ, такъ и типомъ С, изъ крайне сложнаго и сухого переплетенія линій.

УСТРОЙСТВО, ПОСЛѢДОВАТЕЛЬНЫЕ ВИДЫ И ДЕКОРАТИВНЫЯ ФОРМЫ КОНТРФОРСОВЪ И АРКБУТАНОВЪ.

Сдѣланный ранѣе обзоръ функціонированія контрфорсовъ и аркбутановъ вмѣстѣ съ тѣмъ устанавливаетъ и хронологію ихъ формъ, такъ что здѣсь достаточно лишь напомнить особенности каждой эпохи.

КОНТРФОРСЫ.

На рис. 25 сопоставлены для сравненія три профиля контрфорсовъ, соотвѣтствующіе: первой половинѣ XIII вѣка, XIV и XVI вѣкамъ.



Контрфорсы романской эпохи представляли собой не болѣе какъ эпероны, поднимавшіеся вертикально отъ основанія до вершины: они диссимулировались, такъ сказать, подъ формой пилястръ или пристѣнныхъ полуколоннъ.

Отъ этихъ сплющенныхъ эпероновъ внезапно переходятъ къ контрфорсамъ сильнаго рельефа съ уступами, расположенными этажами; уступы обработаны гласисами и заканчиваются небольшими карнизиками, не допускающими водѣ стекать вдоль контрфорса.

Въ XII вѣкѣ боковыя плоскости почти всегда вертикальны; въ началѣ XIII вѣка съ боковыхъ сторонъ, какъ и съ передней, дѣлаются ряды уступовъ (рис. 25, А—Манъ).

Такое значительное уширеніе влечетъ большую потерю площади вокругъ зданія; мало-по-малу его уменьшаютъ и ко второй половинѣ XIII вѣка возвращаются къ вертикальному профилю; теперь контрфорсъ поднимается вертикально и увѣнчавается пинаклемъ, а однообразіе его плоскостей нарушается лишь нѣсколькими, чисто декоративными уступами (типъ В—Каркассонъ).

Сохраняя такимъ образомъ свой рельефъ до вершины, контрфорсъ отбрасываетъ тѣнь на окна, дѣлаетъ внутренность зданія мрачной.

Архитектора XV вѣка уменьшаютъ указанное неудобство тѣмъ, что коронующую часть дѣлаютъ треугольною въ планѣ;

Переходъ отъ квадрата къ треугольнику скрывается шапочкой въ формѣ пирамиды, устройство которой указано на рис. С (ц. сенъ-Жерве).

И, только начиная съ этой эпохи, угловые контрфорсы оріентируютъ подъ 45° (стр. 261).

АРКБУТАНЫ.

Главнѣйшіе варіанты аркбутана классифицируются въ хронологическомъ отношеніи слѣдующимъ образомъ:

До средины XII вѣка аркбутаны массивной структуры: арка загружается сплошной каменной кладкой, которая обдѣлывается по наклонной плоскости (стр. 266, рис. 8, А).

Обыкновенно эта наклонная плоскость, достигая контрфорса, ломается и заканчивается горизонтальной частью, не допускающей скольженія плитъ наклонной части (стр. 268, рис. 10, М).

Къ XIII вѣку относятся первыя попытки ввести между аркой и гласисомъ ажурную аркатуру (стр. 271).

Въ теченіе XV вѣка, чтобы сдѣлать конструкцію жесткой, начинаютъ примѣнять обратныя арки (стр. 267, рис. 9, Е).

Въ древнѣйшихъ аркбутанахъ, напр., ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ и сенъ-Жерменъ-де-Прэ, гласисъ покрытъ простыми гладкими плитами.

Въ XIII вѣкѣ эти плиты обрабатываются такими профилями, какъ M или N (стр. 269, рис. 11):

Въ N гласисъ служитъ акведукомъ и представляетъ въ разрѣзѣ форму впадины (чаши).

Въ M, гдѣ онъ уже не исполняетъ этой побочной роли, гласисъ обработанъ на два ската и заканчивается рядомъ завитковъ (crochets), образующихъ гребешокъ.

Въ Реймсѣ и Бовэ, судя по тому, имѣется или нѣтъ указанный гребешокъ, можно различить гласисы, служащіе акведуками, отъ такихъ, которые не несутъ такого назначенія (стр. 276, рис. 17).

КАРНИЗЪ.

Въ классической архитектурѣ всякое сооруженіе съ колоннами обязательно завершалось антаблеманомъ, состоявшимъ изъ архитрава, фриза и карниза.

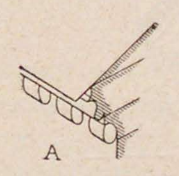
Романскіе архитектора, какъ мы видѣли, порвали съ этимъ традиціоннымъ пріемомъ. Въ свою очередь и готическіе архитектора слѣдуютъ за романской реформой: никогда они не примѣняютъ антаблемента поверхъ колоннъ.

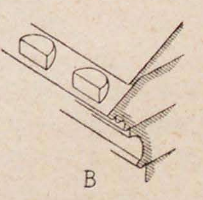
Внутри зданій уровень подоконниковъ и полъ галлерей выражаются поясками; съ внѣшней стороны уступы стѣнъ отмѣчаются сливами, съ карнизами, обработанными для отвода воды отъ стѣнъ; собственно же карнизъ примѣняется исключительно для коронованія фасадовъ.

а.—Карнизъ безъ жолоба. — Романскій карнизъ состоялъ всего лишь изъ одного свисающаго ряда, обыкновенно изъ тонкой плиты, поддерживаемой кронштейнами, которыми обрѣзъ крыши, откуда стекала вода, отводился отъ плоскости стѣны; — и этотъ карнизъ не имѣлъ жолоба.

Карнизъ безъ жолоба встрѣчается на протяженіи всего средневѣковья въ зданіяхъ, гдѣ преслѣдовалась экономичность постройки, и лишь формы его варьируютъ въ различныя эпохи:

26





Деталь A (рис. 26) показываетъ профиль въ видѣ выкружки съ модильонами, часто употреблявшійся въ XIII вѣкѣ:

При такой обработкѣ коронующая часть зданія не можетъ служить для отвода воды и является полнымъ эквивалентомъ романскаго карниза.

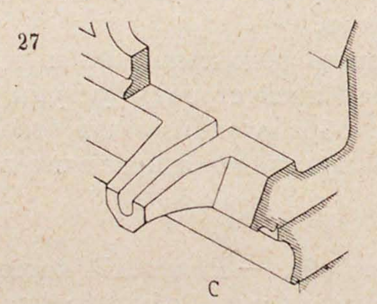
Около 1220 г. въ Реймскомъ соборѣ встрѣчается одинъ изъ первыхъ примѣровъ карнизнаго профиля, обработаннаго для отвода воды:

На рис. В мы даемъ профиль карниза, коронующаго абсидальныя капеллы въ Реймсѣ:

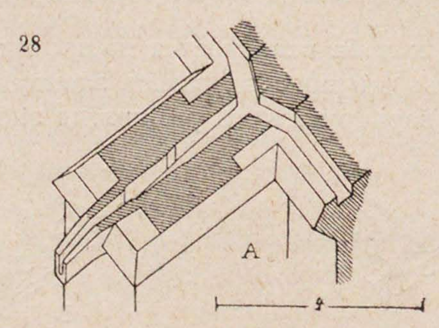
Кровля изъ листового свинца прерывается, дойдя до верхней плиты карниза, срѣзанной по наклону крыши, и на этой плитѣ оставлены горизонтальные выступы, служившіе, согласно указанію Вилларъ-де-Гоннекура, для того, чтобы можно было обходить вокругъ зданія.

б — *Карнизъ съ жолобомъ и устройство его гаргулей.* — Жолобъ, покинутый въ романскую эпоху, вновь появляется лишь около 1230 г.; его внѣшнее ребро обрабатывается для отвода воды и обрисовывается такимъ профилемъ, какъ показано на рис. С.

Гаргули, служащіе для спуска воды изъ углубленія жолоба, появляются вмѣстѣ съ послѣднимъ и уже съ самаго начала дѣлаются крайне длинными съ тѣмъ, чтобы возможно далѣе отводить воду отъ основанія стѣнъ.



Иногда (рис. 27) гаргуль отвѣтвляется непосредственно отъ впадины жолоба.

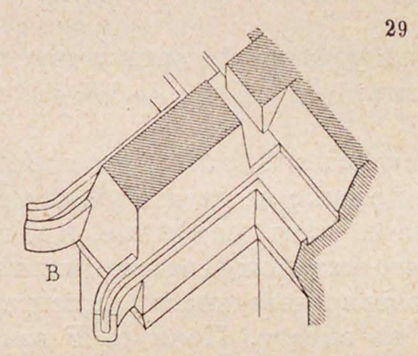


Насколько возможно, гаргули размѣщаютъ соотвѣтственно наиболѣе выступающимъ пунктамъ зданія, т.-е. въ головахъ самыхъ

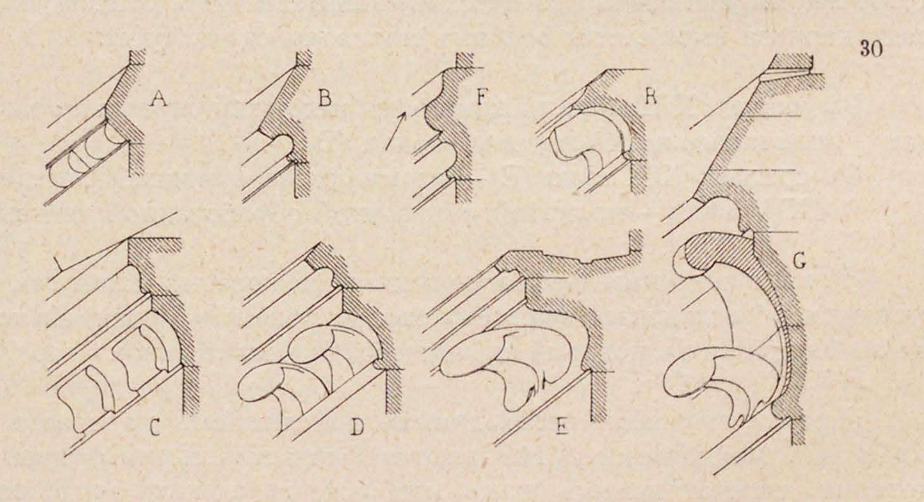
контрфорсовъ; но разъ подобное размѣщеніе было принято, то устройство акведука, приводящаго воду къ гаргулямъ, вызываетъ нѣкоторыя затрудненія.

Въ началѣ XIII вѣка (рис. 28) акведукъ прорѣзаетъ контрфорсъ по его оси, чѣмъ поддерживается въ каменной кладкѣ опасная для нея сырость.

Въ теченіе XIII вѣка этотъ нераціональный пріемъ рѣдко повторяется: жолоба продолжаются (рис. 29) вдоль боковыхъ сторонъ контрфорса и заканчиваются гаргулями, которые служатъ для выпуска воды.



Кладка и профиль.—Карнизъ (рис. 30) состоитъ въ различныхъ случаяхъ изъ одного, двухъ, или даже трехъ рядовъ кладки:



Для карнизовъ малаго относа и для простыхъ поясковъ (B) довольствуются однимъ рядомъ, служащимъ капельникомъ, т.-е. обдѣланнымъ такимъ профилемъ, чтобы служить для отвода воды.

Если нужно получить бо́льшій относъ (D, E), то карнизъ расчленяютъ на два ряда, и верхній рядъ, плита, служитъ капельникомъ и поддерживается вторымъ рядомъ, обработаннымъ выкружкой.

При еще болѣе значительномъ относѣ карнизную плиту несутъ два ряда кладки G (башни с. Парижской Богоматери).

На рис. 30 представлено постепенное развитіе моденатуры, начиная отъ такихъ простыхъ профилей, какъ, напримѣръ, A, примѣнявшихся на исходѣ романской эпохи, и кончая профилями послѣдняго періода готическаго искусства, гдѣ доходятъ до крайностей въ мелочной разработкѣ профилей.

Карнизъ C еще почти романскаго характера;

Карнизъ D, смѣлаго и твердаго рисунка, безъ обремененія деталями, безъ утрировки въ контрастахъ, принадлежитъ началу XIII вѣка;

Профиль E, уже угловатый, соотвѣтствуетъ срединѣ XIII вѣка; R—XV и XVI вѣкамъ;

Профиль F заимствованъ изъ внутренняго пояска XIII вѣка: внутренніе пояски, которые не служатъ для отвода воды отъ стѣнъ, обрисовываются иначе, чѣмъ наружные, и когда они помѣщаются настолько высоко, что ихъ можно разсматривать лишь снизу вверхъ, то для компенсированія производимаго перспективой сближенія линій, ихъ увеличиваютъ въ высоту. Примѣръ F заимствованъ изъ нефа Аміенскаго собора.

Скульптурные орнаменты.—Согласно принципу, приложеніе котораго мы видѣли на готической капители (стр. 312), каждый рядъ карниза выражается особымъ мотивомъ скульптуры:

Въ началѣ XIII вѣка каждый рядъ выкружки украшался завитками, оканчивавшимися въ видѣ почки (D);

Въ срединѣ XIII вѣка (E)—рядомъ развернувшихся листьевъ;

Въ XIV вѣкѣ—гирляндой изъ тонкой обработанной листвы:

На выкружкѣ карниза, равно какъ и на корзинѣ капители, растеніе какъ бы слѣдовало въ своемъ скульптурномъ изображеніи тому же закону развитія, который наблюдается въ растительномъ царствѣ.

Гаргули, служащіе необходимымъ дополненіемъ карнизовъ съ жолобами, обыкновенно обдѣлываются фантастическими фигурами, которыя разсматривались какъ изображенія адскихъ чудовищъ, рѣющихъ вокругъ святилища;

Въ XV вѣкѣ изъ гаргулей дѣлали гримасирующія фигуры и часто сатирическія эмблемы.

Наконецъ, нерѣдки случаи, гдѣ по краю жолоба идетъ балюстрада—каменный парапетъ съ отверстіями (рис. 27).

Жолобъ не только сбираетъ воду, но въ то же время служитъ и какъ галлерея вокругъ крыши:

Отсюда вытекаетъ полезная роль парапета.

Этотъ аксессуаръ встрѣчается лишь въ тѣхъ случаяхъ, когда карнизъ снабженъ жолобомъ, да иначе и не можетъ существовать; въ рукахъ архитекторовъ XIII вѣка онъ дѣлается крайне изящнымъ декоративнымъ элементомъ.

ОКНА.

Большинство романскихъ оконъ было простыми пролетами, которые оставлялись открытыми, зіяющими и застекливались уже впослѣдствіи, по окончаніи зданія.

Наоборотъ, лишь въ рѣдкихъ случаяхъ готическія окна не были снабжены витражами съ самаго начала.

Романскія окна дѣлались узкими въ силу необходимости:

Уменьшать ихъ размѣры вынуждало то обстоятельство, что они не застекливались.

Еще сильнѣе въ данномъ направленіи вліяли условія устойчивости зданій:

Распоръ коробчатыхъ сводовъ въ главныхъ нефахъ уничтожался стѣнами зданія, и потому послѣднія должны были обладать устойчивостью;

Даже крестовые своды, въ силу ихъ вспарушенности, требовали массивныхъ стѣнъ:

Слѣдовательно, стѣны романскихъ зданій служили необходимыми для прочности сводовъ массивами, и, чтобы не ослабить ихъ, пролеты уменьшались до крайнихъ предѣловъ, указываемыхъ потребностями освѣщенія.

Появляется нервюрная система конструкціи:

Съ этого времени распоръ сосредоточивается въ мѣстахъ устоевъ, и для противодѣйствія разрушающему усилію сводовъ достаточно разобщенныхъ контрфорсовъ.

Зданіе для своего равновѣсія уже не нуждается болѣе въ массивахъ стѣнъ, и ничто не мѣшаетъ теперь продѣлать въ нихъ широкія отверстія.

Мы уже видѣли, какъ тѣло стѣны исчезло:

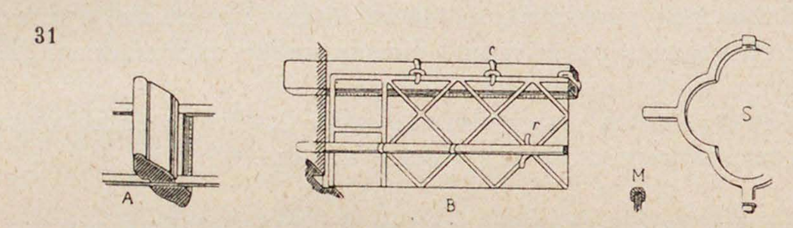
Широкіе пролеты, замѣстившіе его, заполнены каменными рѣшетками, которыя, чтобы предупредить въ нихъ искривленіе, укрѣпляются желѣзными рѣшетками, а въ отверстія послѣднихъ вставлены панно изъ стекла.

ВИТРАЖЪ И СПОСОБЪ ЕГО УКРѢПЛЕНІЯ; ПРОФИЛЯ ПОДОКОННИКОВЪ И ПЕРЕПЛЕТОВЪ.

Устройство и способъ укрѣпленія панно. — Въ средніе вѣка стекло не фабриковалось листами большого размѣра:

Панно составлялись (рис. 31) изъ маленькихъ кусковъ, вдѣланныхъ въ свинцовую оправу.

31

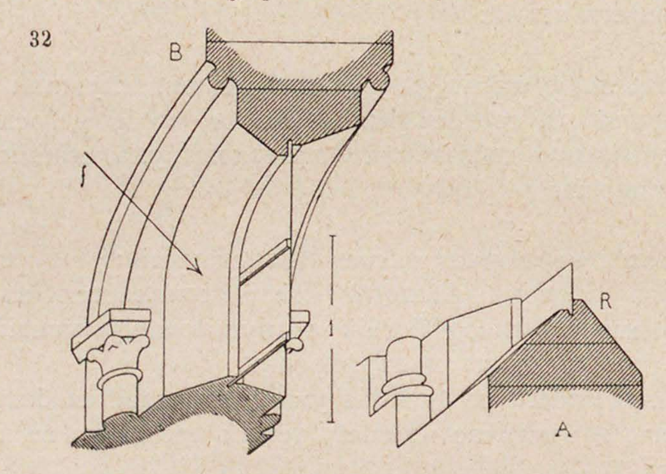


Панно устанавливалось въ пазъ и къ желѣзной арматурѣ окна прикрѣплялось съ помощью клиньевъ *c* и свинцовыхъ обвязокъ (кламеровъ) *r*.

Профиль подоконника. — При такомъ устройствѣ плоскость витража является прочной, но недостаточно водонепроницаемой.

Необходимо отвести не только ту воду, которая снаружи обдаетъ зданіе, но и ту, которая можетъ проникнуть чрезъ скважины въ панно и стекать по внутренней поверхности стѣнъ.

32



Такимъ профилемъ подоконника, какъ показанъ на рис. 32, именно и обезпечивается отводъ воды:

R—внутренняя сторона подоконника, и при одномъ взглядѣ на его профиль можно видѣть, насколько онъ дѣйствительно защищаетъ и отъ внѣшней воды (*f*) и отъ просачивавшейся внутрь воды или противъ испареній.

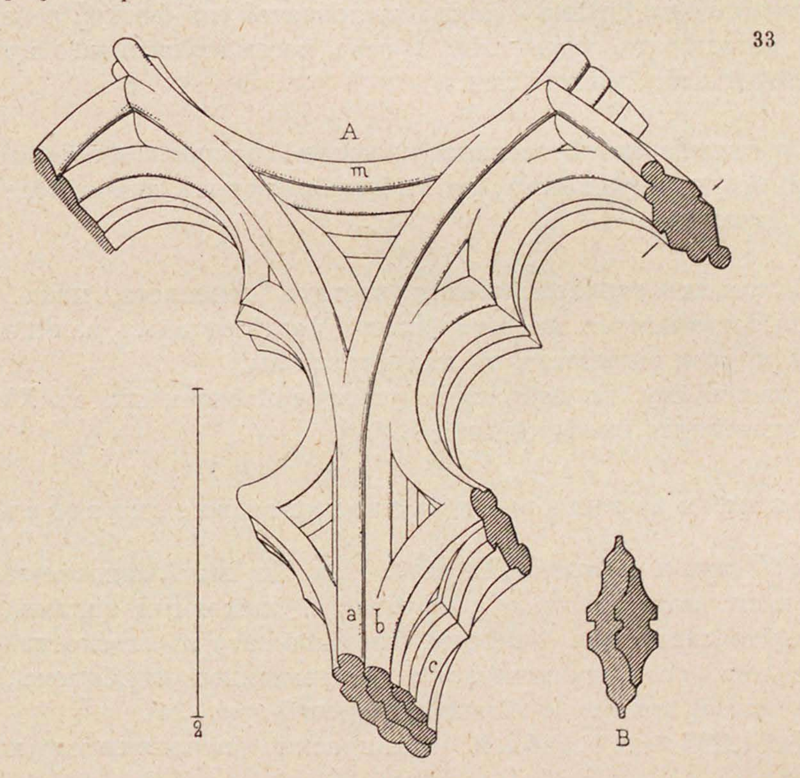
Профиль брусковъ переплета.— Оконный пролетъ заполняется каменнымъ переплетомъ, который состоитъ, каковъ бы ни былъ его рисунокъ, изъ каменныхъ постепенно развѣтвляющихся брусковъ.

Въ примѣрѣ на рис. 33 отъ главнаго стержня *a* отходитъ вторая, меньшая, вѣтвь *b*, затѣмъ, отъ второй — третья, еще менѣе значительная вѣтвь *c* и т. д.

Необходимо, чтобы профиля этихъ вѣтвей согласовались между собой, и на разрѣзѣ видно, какъ это достигалось:

Исходной точкой берется профиль послѣдней вѣтви *c*;

Въ наиболѣе простой формѣ она можетъ представлять прямоугольникъ, со срѣзанными углами и съ пазомъ для витража; именно эту форму и примѣняютъ.



Чтобы отъ даннаго профиля перейти къ профилю болѣе значительной вѣтви *b*, элементъ *c* связывается, такъ сказать, съ дополнительной массой:

Новый профиль состоитъ изъ элементовъ предыдущаго, но къ нему прибавляется еще два бордюра въ формѣ вала.

Затѣмъ, путемъ подобнаго же добавленія, отъ второго профиля переходятъ къ третьему *a*, и т. д.

Слѣдующіе въ такомъ порядкѣ послѣдовательные элементы не только примыкаютъ одинъ къ другому въ видѣ пучка, но и врѣзаются между собою, что позволяетъ сдѣлать переплетъ крайне легкимъ.

Примѣръ A (Аміенъ) можно разсматривать какъ типъ устройства рамы въ теченіе XIII вѣка.

Въ XIV вѣкѣ детали дѣлаются суше и умножаются;
Въ XV вѣкѣ онѣ получаютъ угловатый характеръ (B).

Въ XVI вѣкѣ въ противодѣйствіе этой крайности внезапно является переходъ отъ чрезмѣрной сложности къ безусловной простотѣ, и профилированные горбыли замѣняются столбиками, украшенными только срѣзкой слегка желобчатой (на фаску) реберъ, но самый методъ ихъ соединенія, путемъ послѣдовательнаго врѣзанія, не выходитъ изъ употребленія.

По отношенію образованія профилей данный методъ представляется безукоризненнымъ, но выборъ мулюровъ вначалѣ не всегда былъ удаченъ:

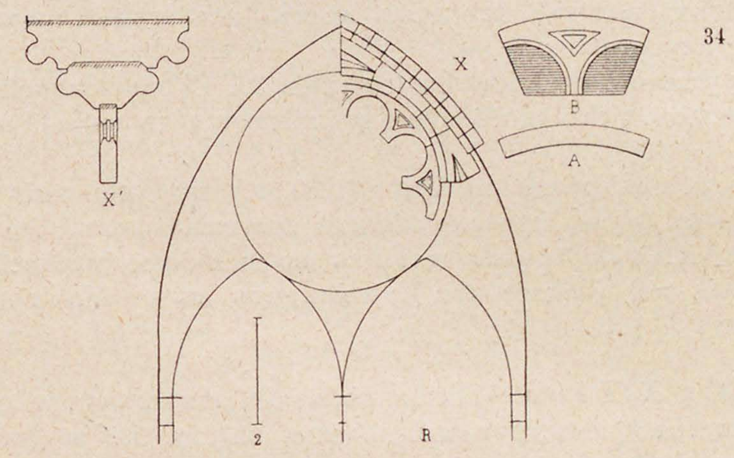
Въ такихъ горизонтальныхъ частяхъ переплета, какъ, напр., *m*, вода застаивается въ жолобкахъ, раздѣляющихъ валики, и въ случаѣ мороза вызываетъ въ нихъ трещины.
Повидимому, во избѣжаніе указанной опасности въ XV вѣкѣ стали примѣнять профиля типа B.

ОБЩІЙ РИСУНОКЪ И КОНСТРУКЦІЯ ПЕРЕПЛЕТОВЪ.

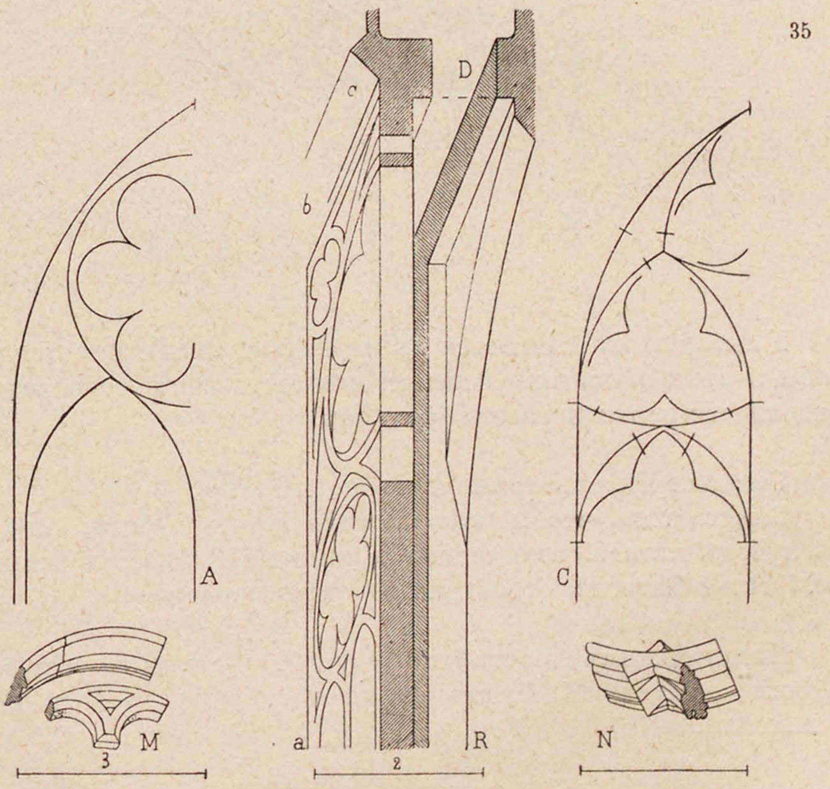
XII вѣкъ и начало XIII вѣка.—Въ XII вѣкѣ окно не захватываетъ всего поля, которое очерчивается щековыми арками свода, еще не утратило видъ отверстія, продѣланнаго въ плоскости стѣны, и переплетъ его ограничивается центральнымъ горбылемъ, двумя стрѣльчатыми арками и вѣнчающей розой (рис. 34).
До 1220 года горбыли обыкновенно исполняются кладкой рядами.
Начиная же съ указаннаго времени, распространяется конструкція en délit.

Въ эпоху с. Парижской Богоматери коронующая роза представляетъ собою каменное кольцо;
Во избѣжаніе трещинъ его устанавливаютъ въ пазахъ неплотно, съ нѣкоторымъ запасомъ, и составляющія его звенья имѣютъ видъ простыхъ сегментовъ круга (A).

Средина XIII вѣка.—Но вскорѣ замѣчаютъ, что сегменты А недостаточно прочны,—что осторожность требуетъ усилить ихъ съ внутренней стороны такими выступами, какъ, напримѣръ, В; и эти подкрѣпленія В можно получить безъ большой затраты матеріала, вытесывая ихъ въ той части плиты, которую пришлось бы обрубать.



Отсюда вытекаетъ варіантъ, нашедшій примѣненіе въ Аміенѣ (рис. 34); чертежъ R даетъ его оси, рис. В и X'—его детали.



То же устройство находится и въ Реймскомъ соборѣ (рис. 35, А, М и N).

Конецъ XIII вѣка и XIV вѣкъ.—Въ теченіе царствованія Людовика Святого большое коронующее кольцо окна уступаетъ мѣсто группѣ маленькихъ розъ (св.-Капелла, хоръ Аміенскаго собора и др. Примѣръ на рис. 35, R, заимствованъ изъ сенъ-Жерменъ-анъ-Лей).

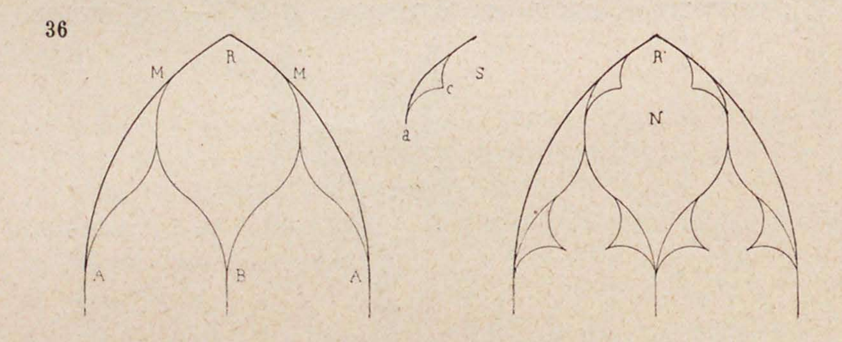
Затѣмъ видятъ, что арки этихъ розъ тѣмъ прочнѣе, чѣмъ меньше ихъ стрѣла:

Круглыя розы замѣняются (рис. 35, C) криволинейными треугольниками, гдѣ арки болѣе приближаются къ прямой линіи.

Въ ц. св.-Урбана въ Труа (1260 г.) мы уже замѣчаемъ эти вырѣзки въ формѣ криволинейныхъ треугольниковъ.

Въ XIV вѣкѣ онѣ входятъ во всеобщее употребленіе (ц. с.-Назарія въ Каркассонѣ, C; трансептъ въ с. Мо и ц. св.-Уэна въ Руанѣ).

XV и XVI вѣка.—Наконецъ, въ XV вѣкѣ къ устройству оконъ примѣняется пріемъ, который описанъ на стр. 309 и состоитъ въ согласованіи устоевъ съ опирающимися на нихъ арками.



Какъ колонка сливается съ нервюрой, такъ стремятся къ тому, чтобы и арки оконныхъ переплетовъ составляли непосредственное продолженіе вертикальныхъ брусковъ.

Тогда переплетъ принимаетъ новый видъ:

Вмѣсто того, чтобы увѣнчаваться группой розъ, онъ образуетъ пучокъ вѣтвей, излучистыя и тянущіяся вверхъ линіи которыхъ сѣтью затягиваютъ верхнюю часть пролета.

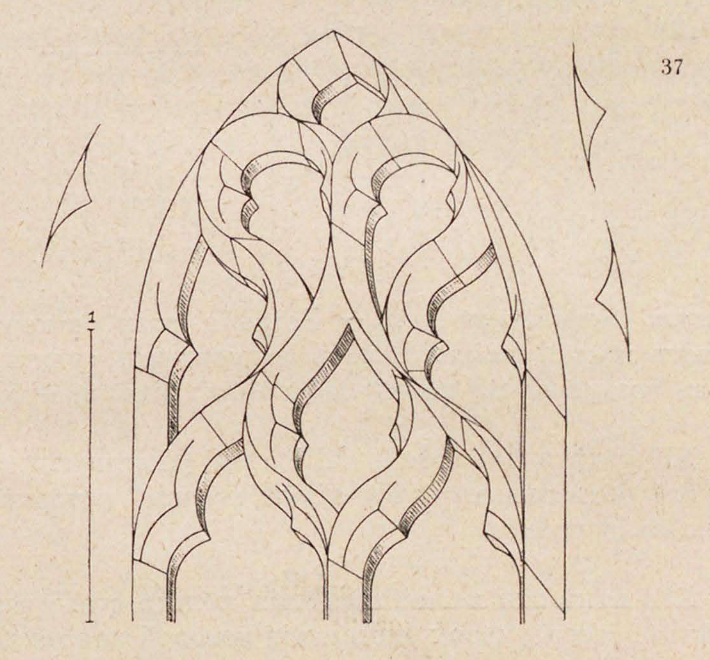
Предположимъ простѣйшій случай, т.-е. одинъ вертикальный брусокъ, и пусть B будетъ вершиной бруска, а A и A—пятами архивольта.

Стрѣльчатую арку ARA можно раздѣлить такими кривыми, какъ, наприм., AM и BM.

Дополняя каждую впадину *ab* тѣмъ подкрѣпленіемъ *c* (деталь S), которое вошло въ употребленіе въ XIII вѣкѣ, получается, примѣрно, общая схема N.

Комбинаціи можно варьировать до безконечности.

Прибавляя одну вѣтвь за другой и наблюдая при этомъ всегда, чтобы впалыя части арокъ подкрѣплялись эперонами *c*, приходятъ къ тѣмъ построеніямъ изъ кривыхъ линій, которыя напоминаютъ видъ колеблемаго вѣтромъ пламени, почему убранство послѣдняго періода готическаго искусства и получило названіе „пламенѣющаго“.



Примѣръ на рис. 37 (сенъ-Жерве) показываетъ и сложность и поразительную, должно признать, эффектность этихъ волнистыхъ переплетовъ.

Если позволительно сомнѣваться, является ли послѣдній пріемъ прогрессомъ въ отношеніи корректности формъ, то съ точки зрѣнія лучшей сохранности здѣсь, повидимому, достигли замѣтнаго успѣха:

Благодаря согласованію вѣтвей съ вертикальными брусками, вода уже нигдѣ не можетъ застаиваться, и, какъ дальнѣйшая предупредительная мѣра, исключены такіе мулюры, которыми она задерживалась.

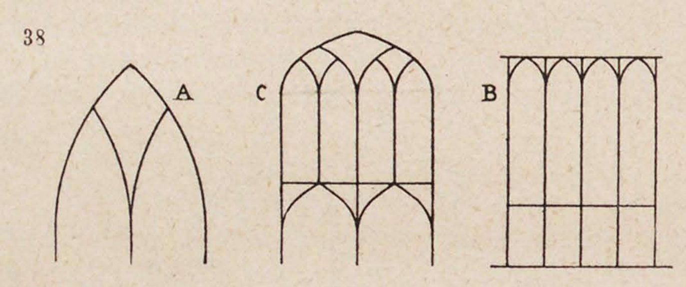
Англо-нормандскіе варіанты. — Нормандская архитектура, съ своей тенденціей къ простымъ построеніямъ, въ рисункѣ перепле-

товъ обыкновенно ограничивается системой арокъ, описанныхъ изъ одного центра (рис. 38, A).

Достаточно одного шаблона для обтески всѣхъ камней такой „ланцетовидной" арки, какъ, напр., A.

Этотъ нормандскій пріемъ усвоивается Англіей въ XIV вѣкѣ.

Въ XV вѣкѣ идутъ еще далѣе по пути этой геометрической упрощенности и приходятъ къ такимъ построеніямъ переплетовъ, какъ B и C, гдѣ вертикальные бруски на разныхъ уровняхъ скрѣплены горизонтальными обвязками и увѣнчаваются то ланцетовидной то плоской стрѣльчатой аркой.



Детали готическихъ розъ. — Большія розы, которыя иногда покрываютъ цѣлые фасады, даютъ возможность судить до какихъ предѣловъ воздушности можетъ достигнуть каменная конструкція.

Въ XII вѣкѣ и до средины XIII вѣка (Монтреаль) розы составлялись изъ обдѣланныхъ отверстіями колецъ, которыя вкладывались одно въ другое;

Въ XIII вѣкѣ эти концентрическія кольца стали замѣнять лучевою сѣтью, остроумная конструкція которой поясняется рис. 39:

Внѣшній бордюръ исполненъ клиньями и держится самостоятельно, а слѣдовательно на его величину уменьшается центральное панно.

Въ A (Шартръ) представлены въ отдѣльности и рама, исполненная клиньями, и заполняющее ее панно;

Въ B (трансептъ с. Парижской Богоматери) только рама показана въ деталяхъ, въ остальной же части отмѣчены лишь оси брусковъ и разрѣзка камней.

Отсюда можно видѣть, съ какимъ искусствомъ проведена эта разрѣзка: ни малѣйшей потери матеріала, и швы повсюду оріентируются почти нормально къ линіямъ кривизны.

Общій рисунокъ ажурнаго панно представляетъ кругъ съ радіусами, и главнѣйшіе радіусы перевязываются арочками, вершины

которыхъ служатъ исходными точками для второстепенныхъ радіусовъ.

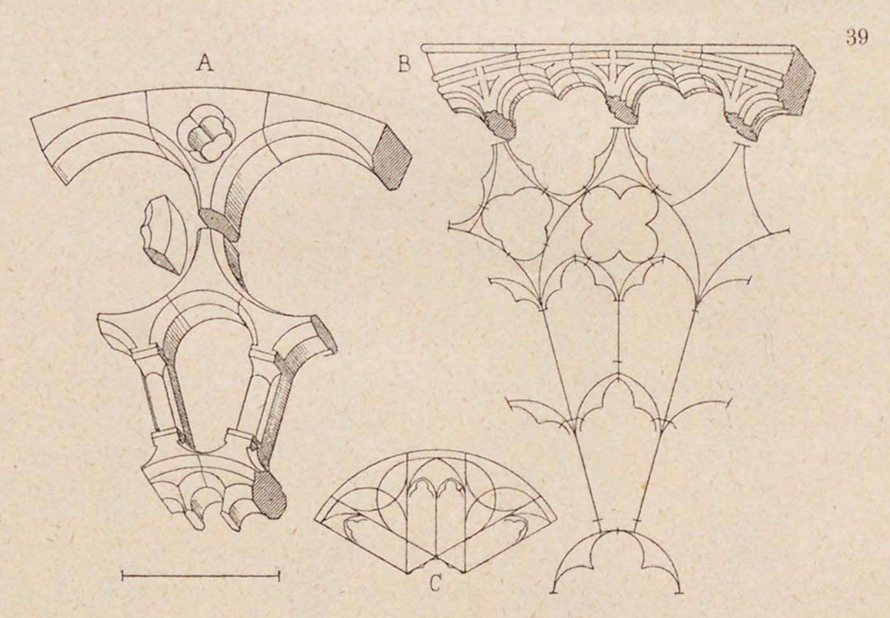
Несмотря на такой пріемъ, позволяющій умножать радіусы къ краямъ розы, все же возникало затрудненіе уровнять поверхности въ подраздѣленіяхъ витража.

Отсюда вытекаетъ видоизмѣненіе, указанное на рис. С (Мо):

Чтобы расширить центральную часть, бруски переплета направляются уже не къ центру, и радіальный рисунокъ превращается какъ бы въ рѣшетчатый, чѣмъ и характеризуется XIV вѣкъ.

Въ XV и XVI вѣкахъ къ этимъ рѣшеткамъ примѣняютъ построенія, описанныя ранѣе по поводу оконъ:

Лучевые бруски заканчиваются пламенѣющими линіями (розы трансептовъ въ с. Бовэ и портала ц. сенъ-Жерменъ-Оксерруа; роза въ св.-Капеллѣ, передѣланная при Карлѣ VIII).



Какъ мѣстную особенность, можно отмѣтить, что въ зданіяхъ Иль-де-Франса и Бургони роза вдѣлывается въ круглое отверстіе;

И, наоборотъ, въ Шампани и Суассонской области довольно часто отверстію, куда вписывается роза, даютъ стрѣльчатую форму; такой именно видъ имѣютъ розы въ соборѣ и въ древней церкви Saint-Nicaise въ Реймсѣ, въ ц. сенъ-Жанъ des Vignes въ Суассонѣ, и др.

ОБЩАЯ СИСТЕМА УСТРОЙСТВА ОКОНЪ.

Изъ разрѣзовъ церквей на рис. 40, гдѣ даны главнѣйшіе случаи устройства готическихъ оконъ, видно, какимъ образомъ они примѣняются и къ глухой щековой аркѣ (А) и къ тѣмъ составляю-

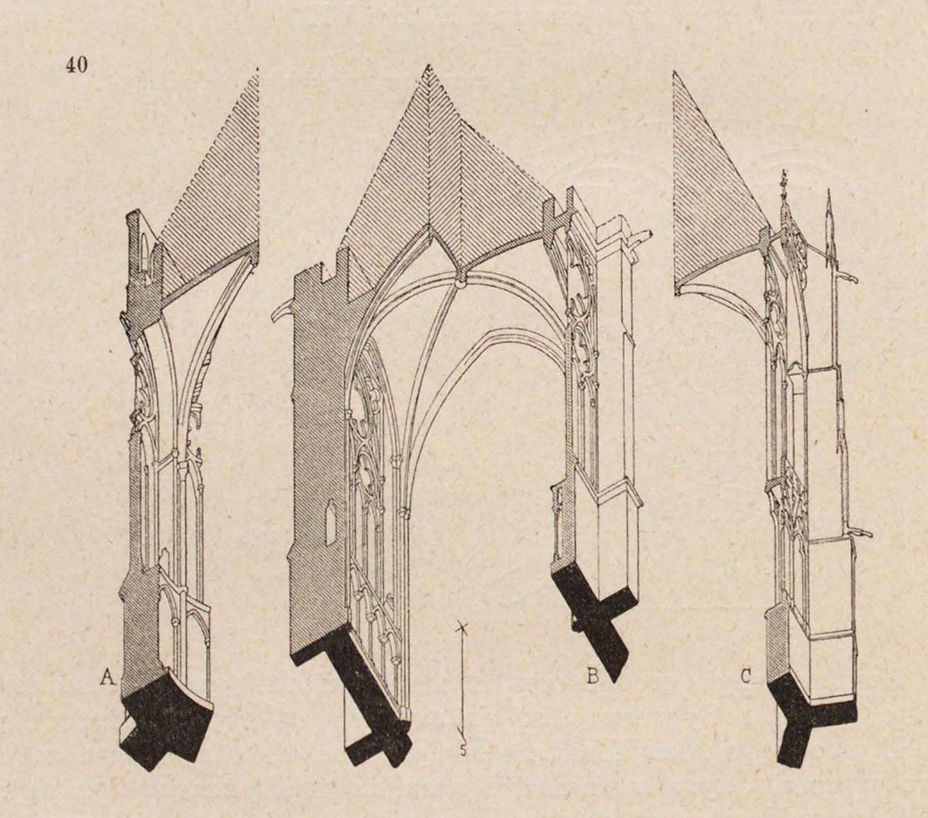
щимъ особенность XIII вѣка щековымъ аркамъ, изъ которыхъ какъ бы вынуто центральное ядро (В и С).

Плоскость витража лишь въ рѣдкихъ случаяхъ располагаютъ посрединѣ толщины стѣны: ее приближаютъ то къ внѣшней поверхности, то къ внутренней:

Лишь по отношенію верхнихъ оконъ центральнаго нефа соблюдалось, повидимому, извѣстное правило: ихъ помѣщали по возможности ближе къ внутренней поверхности стѣны, чтобы предохранить отъ ударовъ вѣтра.

Когда массивная щековая арка уступаетъ мѣсто (стр. 262, рис. D) двумъ независимымъ полуаркамъ (въ толщину), то рамой витража иногда служитъ внѣшняя, а иногда внутренняя арка.

40



Въ Нойонѣ, въ хорѣ ц. св.-Урбана въ Труа (рис. 40, С) витражъ расположенъ во внутренней аркѣ;

Въ нефѣ ц. св.-Урбана, въ капеллѣ замка сенъ-Жерменъ-анъ-Лэ и въ ц. сенъ-Сюльписъ de Favières онъ перемѣщенъ во внѣшнюю арку и представляетъ сверхъ того замѣчательную особенность: онъ не вписывается въ арку, но захватываетъ всю прямоугольную плоскость, заключенную между контрфорсами.

На рис. В (сенъ-Жерменъ-анъ-Лэ) можно видѣть указанное расширеніе занятой витражемъ плоскости, а на рис. 35, R (стр. 333) показаны болѣе подробно устройство окна и его детали.

Переброшенная такимъ образомъ отъ одного контрфорса къ другому и несущая массу свѣта стеклянная преграда поражаетъ своей оригинальностью, красотою, но вслѣдствіе вызываемыхъ ею усложненій эта остроумная комбинація употребляется крайне недолго: появившись около средины XIII вѣка, она уже исчезаетъ изъ практики ранѣе XIV вѣка.

Остается отмѣтить въ большей части зданій XIII вѣка одну особенность, которая съ перваго взгляда кажется странной:

Казалось бы, что стѣна, на которой лежатъ эти столь легкія окна, должна быть такой же тонкой, какъ и самый переплетъ;

Но, наоборотъ, въ большей части зданій (рис. 40) здѣсь находится массивная стѣна, и иногда между нею и подоконникомъ проходитъ даже настоящій парапетъ (разрѣзы А, В и С).

Это объясняется тѣмъ, что стѣна подъ окномъ была единственнымъ мѣстомъ, гдѣ можно было произвести подкопъ, почему ее и дѣлали массивной.

Подрываясь подъ контрфорсъ, нападающій самъ подвергался опасности погибнуть подъ развалинами, и для него наиболѣе безопасно было продѣлать брешь между двумя контрфорсами:

Отсюда вытекаетъ массивность подоконной стѣны, отсюда же и ея значительная высота; этимъ же, наконецъ, объясняется и существованіе поверхъ нея парапета: въ данномъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ одной изъ оборонительныхъ мѣръ, совершенно чуждой системѣ равновѣсія зданія или архитектурѣ.

Видъ этой тяжелой стѣны—опоры оконъ—представлялъ бы контрастъ съ общей легкостью сооруженія, почему ее, съ цѣлью достигнуть гармоніи, и декорируютъ аркатурами.

ТРИФОРІУМЪ И СЛУЖЕБНЫЯ ГАЛЛЕРЕИ.

ТРИФОРІУМЪ.

Подоконная стѣна была не единственнымъ полемъ, которое слѣдовало украшать.

До средины XIII вѣка боковые нефы покрывались односкатной крышей (рис. 41, М);

Этого рода крыша требуетъ глухой стѣны;

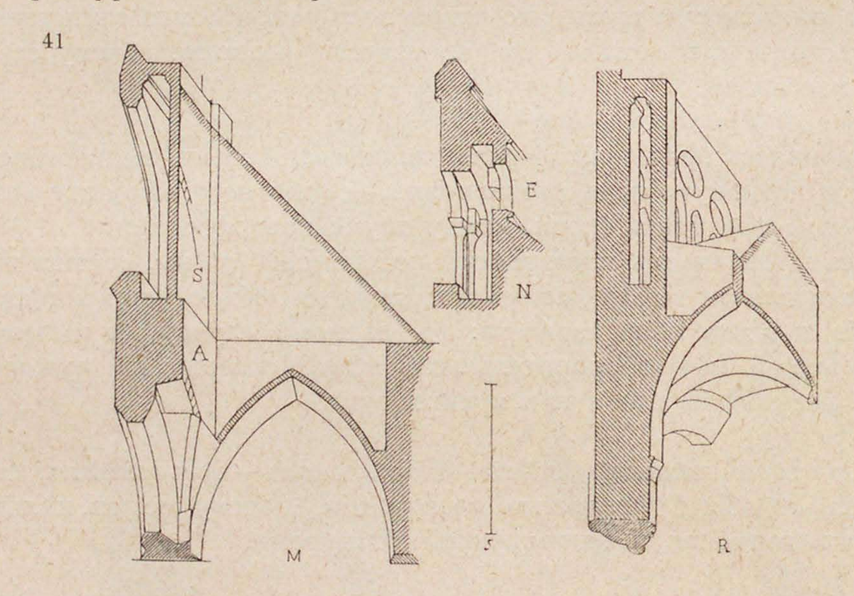
Съ цѣлью украсить опорную стѣну и была создана галлерея, проходящая между аркадами главнаго нефа и основаніемъ верхнихъ оконъ и называемая трифоріумомъ.

Первоначальное устройство: глухой трифоріумъ. — Трифоріумъ появился еще въ романскую эпоху: клюнійскіе архитектора его декорировали аркатурами, прекрасные примѣры которыхъ имѣются въ церквахъ ла-Шаритэ и Парэ-ле-Моніаль.

Въ готическую эпоху трифоріумъ обыкновенно представляетъ непрерывный рядъ аркатуръ, окаймляющихъ галлерею, обходящую вокругъ зданія.

Нѣкогда въ с. Парижской Богоматери были, а въ ц. Манта (Mantes) существуетъ еще и теперь, вмѣсто трифоріума, рядъ розъ, открывающихся подъ крышу боковыхъ нефовъ; въ аббатствѣ Longpont стѣна, къ которой примыкаетъ эта крыша, совершенно глухая и ея аркатура чисто декоративная.

41



Вообще же (рис. 41, М) аркатура трифоріума соотвѣтствуетъ настоящей галлереи, и фонъ S этой галлереи, который находится на вѣсу, покоится на разгрузной аркѣ А.

Рис. М, элементы котораго заимствованы изъ нефа Аміенскаго собора, представляетъ типъ трифоріума до средины XIII вѣка: галлерея—глухая, съ плафономъ изъ плитъ.

Первыя попытки освѣтить трифоріумъ.—Уже въ ранній періодъ готической архитектуры (въ Пуасси) и въ началѣ XIII вѣка (сенъ-Лё-д'Ессеранъ) встрѣчается способъ освѣщенія трифоріума, указанный на рис. N.

Плафонъ галлереи нѣсколько приподнятъ надъ крышей, а между верхнимъ краемъ крыши и плафономъ помѣщаются отверстія E:

Здѣсь проявляется, хотя и скромная еще, попытка освѣтить трифоріумъ.

Въ Дижонскомъ соборѣ Богоматери нефъ фланкируется боковыми галлереями, алтарь же ихъ не имѣетъ.

Трифоріумъ нефа (рис. 30, B, въ слѣдующемъ далѣе отдѣлѣ подъ заголовкомъ „абсида“) продолжается и вокругъ алтаря, и здѣсь, гдѣ къ нему не примыкаетъ крыша, въ немъ продѣланы круглыя окна (œils-de-bœuf): таковъ дальнѣйшій шагъ къ ажурному трифоріуму.

Свѣтлый трифоріумъ.—Свѣтлый трифоріумъ появляется только во второй половинѣ XIII вѣка (рис. 41, R): нефъ Аміенскаго собора еще съ глухимъ трифоріумомъ, а примѣръ R заимствованъ изъ хора, возведеннаго около 1250 г.

До указаннаго времени окна поднимались съ того уровня, гдѣ кончалась односкатная крыша; замѣнивъ же послѣднюю террасой или же шатровыми крышами, можно было захватить для витража и всю плоскость трифоріума.

Единственное простое рѣшеніе заключается въ томъ, чтобы продолжить вертикальные бруски переплета, какъ это и сдѣлано въ ц. св.-Урбана.

Вообще же останавливаются на среднемъ рѣшеніи, а именно: сохраняя силуэтъ трифоріума, заднюю стѣночку, которую уже нѣтъ нужды дѣлать глухой, замѣняютъ застекленной аркатурой.

Арочки трифоріума играютъ полезную роль, перевязывая длинные бруски оконнаго переплета; но это лишь второстепенная ихъ роль. На самомъ же дѣлѣ форма трифоріума представляетъ собою лишь пережитокъ и декоративный мотивъ.

Два ряда сквозныхъ арочекъ, обрамляющихъ галлерею, переплетаются въ перспективѣ и производятъ неожиданную игру интерференціи, которая измѣняется при всякомъ перемѣщеніи зрителя; едва ли возможно представить себѣ что-нибудь болѣе подвижное, легкое и изящное.

Къ несчастью, продѣлать отверстія въ трифоріумѣ удается лишь цѣною такихъ передѣлокъ крыши надъ боковыми нефами, которыя вредятъ прочности зданія:

Если примѣняются террасы, то не обезпечивается стокъ воды;

При шатровыхъ крышахъ (рис. В) вдоль трифоріума образуется ендова, гдѣ залеживается снѣгъ, а вода отводится жолобами незначительнаго уклона, проложенными въ интервалахъ крышъ:

Все это, взятое вмѣстѣ, указываетъ, что свѣтлый трифоріумъ представляетъ собою шагъ къ утонченностямъ, характернымъ для эпохи упадка.

СЛУЖЕБНЫЯ ГАЛЛЕРЕИ.

Трифоріумъ, зародившійся изъ потребности украсить стѣну, къ которой примыкаетъ крыша, лишь дополнительно, побочно, игралъ роль галлереи. Независимо отъ трифоріума церкви имѣютъ на различныхъ высотахъ, и особенно на уровнѣ основанія оконъ, галлереи для обхода, позволяющія слѣдить за цѣлостью витражей, облегчающія декорированіе нефовъ тканями и служащія въ случаѣ нужды для обороны.

Объ ихъ обычномъ устройствѣ можно судить по рисункамъ на 270 и 271 стр.

Обыкновенно имѣется одна галлерея, проходящая на уровнѣ основанія верхнихъ оконъ:

Школы центральной Франціи помѣщаютъ ее съ внѣшней стороны (стр. 271);

Нормандская школа, въ силу традиціи, восходящей къ романской эпохѣ, устраиваетъ ее внутри (стр. 265, рис.7, С—Канъ; сравнить съ ц. въ Бошервиллѣ, на стр. 169).

Бургонская школа, гдѣ массивы, служащіе устоями, разрѣзаются на два связанныхъ столба, пользуется интерваломъ между ними, чтобы здѣсь проложить галлерею.

Почти единственно въ школѣ Шампани, независимо отъ галлереи, расположенной въ верхней части зданія, имѣется внутренній проходъ на уровнѣ основанія нижнихъ оконъ:

На разрѣзѣ А, стр. 338 (абсидальныя капеллы въ Реймсѣ), видны эти особенности школы Шампани.

ДВЕРИ.

Пролетъ.—Отъ романской двери готическая отличается лишь измѣненіемъ въ деталяхъ: форма стрѣльчатая, откосъ болѣе глубокій и обыкновенно увѣнчавается фронтономъ.

Какъ и въ романской архитектурѣ, тимпанъ служитъ фономъ для картинъ, исполненныхъ барельефомъ; арка украшается статуэтками; въ откосахъ пролета возвышаются большія фигуры.

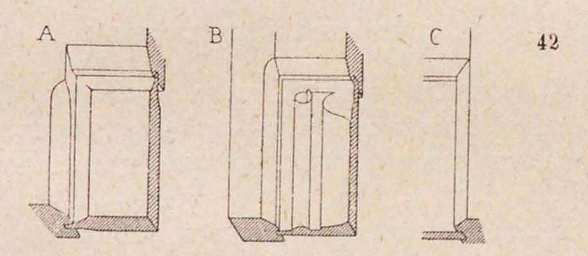
Въ этомъ убранствѣ скульпторы обнаруживаютъ поразительную плодовитость:

Въ с. Парижской Богоматери каждый камень архивольта обрабатывается по особому рисунку; всѣ клинья значительно разнятся по величинѣ, и каждый скульптурный мотивъ, исполненный ранѣе установки на мѣсто, заключается въ предѣлахъ даннаго клина: если камень длинный, то мотивъ растягивается; если камень короткій, то и сюжетъ сжимаютъ.

И эта неправильность, какъ и всѣ другія, для которыхъ имѣется объясненіе, ничуть не оскорбляетъ глаза, — это разнообразіе, но ни въ какомъ случаѣ не небрежность.

Дверныя полотенца. — Древнѣйшія изъ дверныхъ полотенецъ состоятъ изъ сплоченныхъ досокъ, обдѣланныхъ дорожками и пришитыхъ гвоздями къ горизонтальнымъ брускамъ.

Въ XIII вѣкѣ эта конструкція дополняется браконами, или подкосами, которые, образуя треугольную систему, препятствуютъ перекашиванію полотенецъ (св.-Капелла и др.).



Въ XIV вѣкѣ дверныя полотенца (рис. 42, A и B) дѣлаются въ видѣ частаго переплета, а каждая изъ мелкихъ филенокъ его заполняется одной дощечкой. Эта дощечка не допускаетъ перекашиванія прямыхъ угловъ и, строго говоря, позволяетъ устранить раскосы.

Руководимые очень тонкимъ пониманіемъ свойствъ матеріала, столяры видятъ, что можно, не ослабляя жесткости филенокъ, утончить ихъ края въ томъ мѣстѣ, гдѣ онѣ входятъ въ обвязку. Начиная съ XIV вѣка усвоивается декоративный мотивъ B, который напоминаетъ складки матеріи и оставляетъ дощечкѣ всю ея толщину въ томъ мѣстѣ, гдѣ она полезна, т.-е. къ срединѣ филенки.

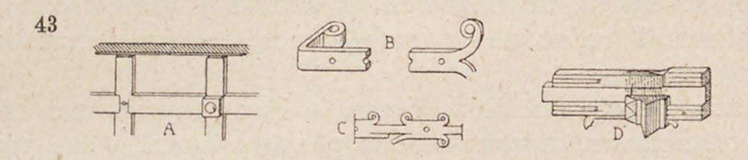
Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ бруски соединяются въ усъ: усъ C, который раскрывается при усыханіи дерева, примѣняется не ранѣе XIV вѣка.

Петли.—На рис. 43 сопоставлены главные виды скрѣпленій, примѣнявшихся къ двернымъ полотенцамъ, начиная съ романской эпохи:

Въ А—обшивка романскихъ дверей изъ листовъ мѣди, укрѣпленной полосами и гвоздями того же металла;

Въ В и С—желѣзныя скобы, обыкновенно употреблявшіяся въ теченіе XII вѣка и въ началѣ XIII вѣка: онѣ состоятъ изъ полосъ, отъ которыхъ отходятъ завитки, пришитые гвоздями къ полотенцу.

43



Деталь D заимствована изъ петель въ с. Парижской Богоматери, которыя являются прекраснымъ произведеніемъ кузнечнаго мастерства:

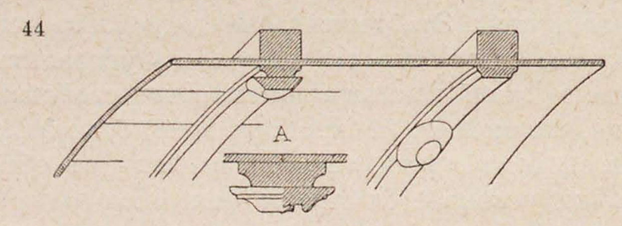
Каждая петля состоитъ изъ толстыхъ желѣзныхъ полосъ и декоративныхъ пальметтъ, связанныхъ вмѣстѣ скобами; все это, сваренное въ кузнечномъ горнѣ, представляетъ одну петлю, но составную, такъ какъ цѣлой нельзя было выработать при имѣвшихся въ готическую эпоху инструментахъ.

УКРАШЕНІЯ КРЫШЪ.

Крыши, служащія защитой сводовъ, могутъ быть видны только снаружи, почему и имѣютъ только внѣшнее убранство: обыкновенно ихъ увѣнчаваютъ сквознымъ ажурнымъ гребешкомъ изъ кованаго желѣза.

Когда же крыши должны остаться открытыми, то подъ черепицами дѣлаютъ подшивку изъ оправленныхъ въ одну скобу досокъ, или же подъ шевронами дѣлаютъ сводчатой формы подшивку (рис. 44).

44



На виду остаются только затяжки и бабки, которыя обрабатываются съ особой тщательностью:

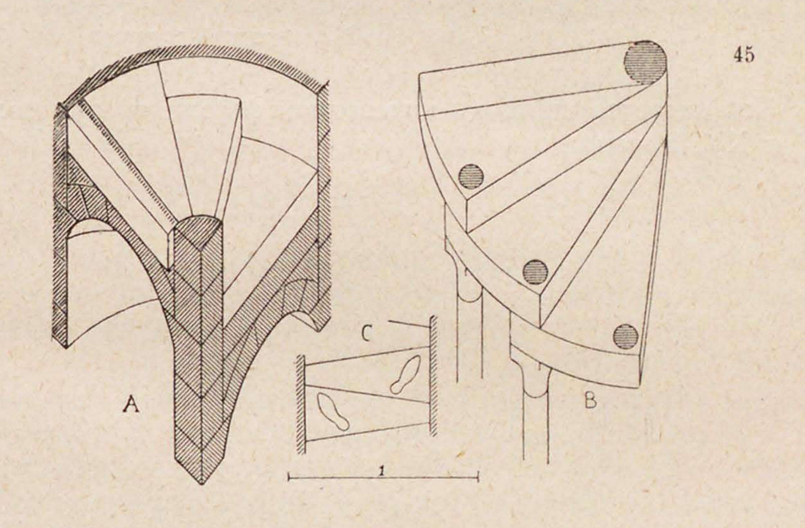
Вдоль всѣхъ реберъ дѣлаютъ срѣзы на фаску, что позволяетъ воспользоваться лѣсомъ и съ обливинами; а срѣзъ прерываютъ всякій разъ, когда вязка требуетъ, чтобы брусокъ ничего не утратилъ изъ своей прочности (рисунки на стр. 284 и 291).

ЛѢСТНИЦЫ.

Типичной романской лѣстницей является винтовая лѣстница, „vis Saint-Gilles“ (рис. 45, A), съ ползучимъ коробчатымъ сводомъ и съ лѣстничной клѣткой въ видѣ круглой башни:

Этотъ типъ никогда не выходилъ изъ употребленія, но готическіе архитектора очень часто отваживались дѣлать подобныя лѣстницы совершенно открытыми, т.-е. изъ однѣхъ ступенекъ, поддерживаемыхъ колонками (B).

Благодаря взаимному перекрыванію ступеней центральное ядро дѣлается излишнимъ, а глухая стѣна клѣтки замѣняется рядами колонокъ.



Нѣкоторыя лѣстницы представляютъ въ планѣ устройство C: ступени расположены зигзагомъ, что позволяетъ сдѣлать значительно круче подъемъ.

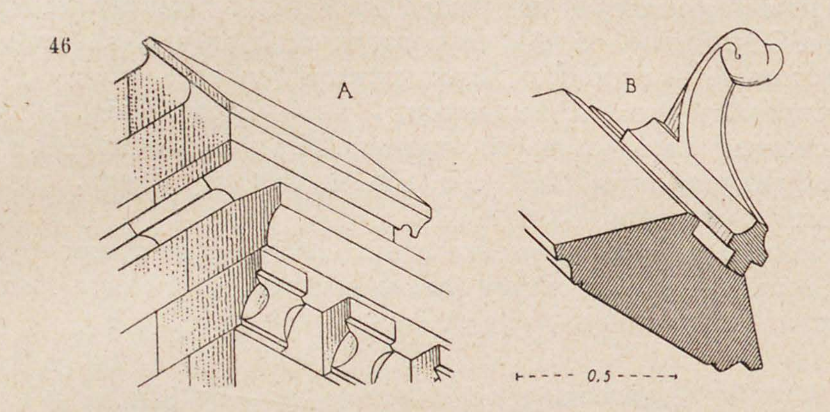
ЩИПЦЫ, ПИНАКЛИ, БАЛЮСТРАДЫ.

Наконецъ, нѣсколько словъ объ аксессуарахъ конструкціи, коронующихъ зданія:

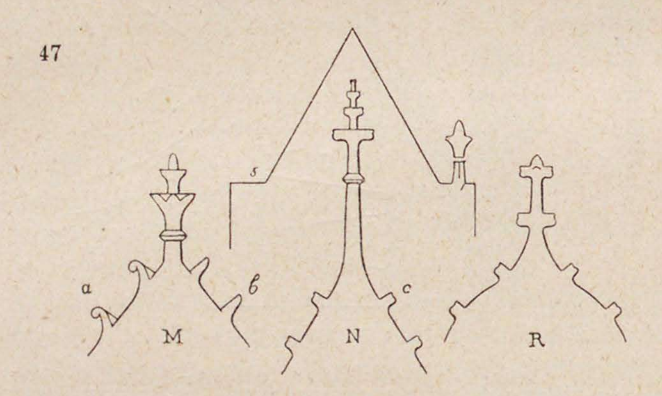
Щипцы.—Ребра щипцовъ, или фронтоновъ (рис. 46), обдѣлываются плитами, срѣзанными на два ската и выложенными или горизонтальными (A) или же наклонными рядами (B).

Когда примѣняются наклонныя плиты, то ихъ опираютъ, какъ и гласисъ аркбутановъ, на выложенный горизонтальными рядами угловой массивъ *S* (рис. 47) и на послѣднемъ возводятъ, какъ дополнительную нагрузку, пинакль или флеронъ.

Щипцы (вимперги) лучшихъ эпохъ треугольной формы и строго слѣдуютъ за уклономъ крыши, и лишь въ XIII вѣкѣ, не ранѣе, появляются щипцы стрѣльчатой формы (фасадъ ц. въ Везелей).



Что касается щипцовъ килевидной формы, то они свойственны XV и XVI вѣкамъ.



Ребра щипцовъ декорируются зубчатыми вырѣзками, которыя фестонами вырисовываются на фонѣ неба.

Обыкновенно эти вырѣзки состоятъ изъ кроссовъ (рис. 46, B), характеръ которыхъ показанъ на рис. 47:

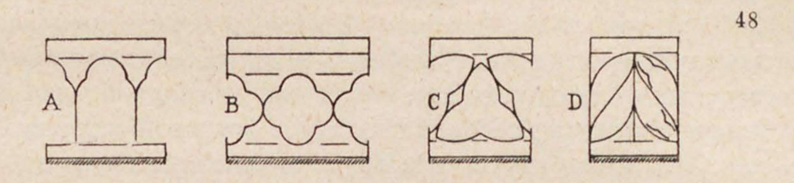
Первая половина XIII вѣка—форма въ видѣ завитка *(a)*;
Вторая половина XIII вѣка—кроссъ прямой *(b)*;
Начиная съ XV вѣка — кроссы изъ кудрявящейся листвы (R).

Пинакли.—Пинакли, которыми увѣнчиваются контрфорсы, имѣютъ видъ пирамидокъ съ ребрами, украшенными кроссами, и съ флерономъ на вершинѣ.

Балюстрады.—Что касается балюстрадъ, окаймляющихъ галлереи или увѣнчавающихъ жолоба, то всѣ онѣ исполнены изъ

ажурныхъ плитъ, а ихъ вырѣзки, соотвѣтственно эпохамъ, напоминаютъ рисунокъ оконныхъ переплетовъ.

Построенія A и B (рис. 48) относятся къ XIII вѣку, C — XIV вѣку, D—XV вѣку.



Въ A и B видны трехчастные мотивы XIII вѣка; въ C—мотивы переплетовъ XIV вѣка (стр. 333); въ D — мотивы переплетовъ пламенѣющей готики XV и XVI вѣковъ (стр. 335).

РЕЛЬЕФНЫЯ И ЖИВОПИСНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

МОДЕНАТУРА И СКУЛЬПТУРА.

Чтобы обобщить методъ, которымъ вообще руководились при обрисовкѣ профилей, достаточно напомнить замѣчанія, вызванныя изслѣдованіемъ нервюръ, карнизовъ и базъ.

Въ деталяхъ формъ повсюду мы видѣли тотъ же духъ анализа, который проникаетъ экономію важнѣйшихъ частей зданія.

Вся моденатура построена на разумныхъ основаніяхъ: начертаніе профилей подчиняется матеріальнымъ условіямъ — не выходить изъ предѣловъ простой основной формы; обтеска производится съ возможно меньшей потерей матеріала, такъ что почти полностью утилизируются грани, получаемыя первой обтеской. Никогда въ архитекторѣ не проглядываетъ стремленія освободиться отъ этихъ стѣсняющихъ условій, и мы уже видѣли, съ какимъ искусствомъ онъ пользуется игрою свѣто-тѣни, эффектами рефлектированія, контрастами: то, что въ позднѣйшія эпохи кажется свободной фантазіей, на самомъ дѣлѣ является лишь утрированіемъ принциповъ; упадокъ создается слишкомъ строгимъ слѣдованіемъ логикѣ.

Въ декоративной скульптурѣ нами отмѣчены какъ признаки новаго направленія тѣ поиски истины, та независимость обновлявшагося искусства, которая порываетъ съ условными типами и отрицаетъ всякаго другого руководителя, помимо природы.

Всѣ мотивы орнамента принадлежатъ мѣстной флорѣ, и скульпторомъ воспроизводятся лишь такія растенія, которыя онъ всегда наблюдаетъ въ окружающей природѣ.

И передача отличается такой точностью, что принимаетъ во вниманіе не только общія черты различныхъ видовъ, но ихъ ростъ, ихъ мѣстныя особенности: въ Бургундіи, гдѣ растительность отличается богатствомъ и пышностью, и въ архитектурной флорѣ черезъ край бьетъ сочность и изобиліе силы.

Для руководства при выборѣ моделей декораторъ слѣдуетъ характеру самой архитектуры:

Флора дѣлается все болѣе и болѣе изящной и легкой, по мѣрѣ того какъ и архитектура мѣняетъ свой характеръ въ томъ же направленіи.

На первыхъ шагахъ средневѣковая скульптура подражаетъ зачаточнымъ массамъ почки или же жирному стеблю въ тотъ моментъ, когда онъ появляется изъ земли.

То же самое мы наблюдаемъ и въ египетской скульптурѣ: она начинаетъ (т. I, стр. 37) воспроизведеніемъ бутона лотуса и лишь позднѣе переходитъ къ изображенію распустившагося вѣнчика: на ихъ первыхъ шагахъ различныя архитектурныя школы, кажется, какъ бы инстинктивно предпочитаютъ обращаться къ этимъ простымъ формамъ зарождающейся растительности.

Въ особенности же напомнимъ, какъ о характерной чертѣ готической скульптуры, ея подчиненіе конструкціи: каждому квадру соотвѣтствуетъ законченный мотивъ. Указанному правилу слѣдуютъ неуклонно. Примѣромъ этого ранѣе были указаны порши въ с. Парижской Богоматери (стр. 343): клинья арокъ различнаго размѣра, различнаго размѣра и украшающіе ихъ сюжеты.

Если отъ орнаментальной скульптуры мы обратимся къ изваяніямъ, то и здѣсь переходъ отъ романской эпохи къ готической отмѣчается той же смѣною идей.

Романскія изваянія представляли нечто иное, какъ воспроизведеніе византійскихъ фигуръ съ ихъ окоченѣлыми позами, съ ихъ разъ навсегда выработанными жестами:

Готическое искусство сбрасываетъ съ себя эту подражательность и отъ традицій прошлаго удерживаетъ лишь спокойныя позы, отвѣчающія характеру архитектурнаго ваянія.

Лишь въ нѣсколькихъ фигурахъ ранней эпохи, какъ, напр., въ фигурахъ порталовъ Шартрскаго собора, сохранились вытянутыя пропорціи и византійская жесткость; также одна изъ дверей с. Парижской Богоматери еще отмѣчена печатью архаизма, но въ Реймсѣ, въ нѣкоторыхъ фигурахъ сѣвернаго трансепта, правильность формъ, правдивость жестикуляціи напоминаютъ классическую

древность; и если на главномъ фасадѣ та или иная фигура еще совершенно романскаго характера, то фигуры пророковъ, украшающія въ с. Парижской Богоматери архитравъ двери Пр. Дѣвы, кажутся какъ бы проникнутыми, обвѣянными греческимъ духомъ.

Правда, произведенія столь высокаго достоинства встрѣчаются рѣдко, но все же, надо отдать справедливость, это искусство, которое слишкомъ наклонны разсматривать какъ не вышедшее изъ младенчества, умѣло достигнуть, хотя бы и моментами, этого благородства, этой величественности формъ.

Этотъ блестящій періодъ продолжался недолго: съ эпохи Людовика Святого ваяніе начинаетъ утрачивать этотъ монументальный характеръ; въ одно время съ декоративнымъ искусствомъ оно слишкомъ поддается тенденціи къ реализму.

Этотъ поворотъ уже замѣчается въ алтарной преградѣ с. Парижской Богоматери. Начатый около средины XIII вѣка длинный рядъ картинъ на этой преградѣ былъ законченъ къ концу вѣка, и различіе въ стилѣ между первыми и послѣдними сценами достигаетъ ощутительныхъ размѣровъ.

Если же сравнить, въ свою очередь, эти барельефы съ тѣми, которые украшаютъ снаружи капеллы алтаря и которые относятся къ первымъ годамъ XIV вѣка, то контрастъ между ними прямо-таки поражаетъ: на этотъ разъ вступаемъ въ эпоху портала Страсбургскаго собора; спокойная, величественная скульптура преобразуется въ драматическую скульптуру, существенная черта которой—экспрессивность, преобладающая особенность—граціозность, а недостатками являются извѣстная сухость и мягкость формъ, слишкомъ далекая отъ монументальности.

Такъ же, какъ орнаментальная скульптура, и статуарная имѣетъ свой періодъ упадка; но, подобно всѣмъ другимъ отраслямъ готическаго искусства, она вырождается, вступивъ на путь крайностей въ поискахъ лучшаго; а въ ранній періодъ ренессанса такіе великіе скульпторы, какъ Sulzer, Michel Colombe и Richier, будутъ въ такой же мѣрѣ, быть можетъ, обязаны ихъ воспитанію въ готической школѣ, какъ и вліяніямъ античнаго искусства и Италіи.

ЖИВОПИСНЫЯ УКРАШЕНІЯ.

Подобно древнимъ архитектурамъ, и готическое искусство видѣло въ краскахъ почти обязательное дополненіе формы.

Климатъ Франціи мало способствуетъ сохраненію орнаментовъ, написанныхъ по внѣшности зданій:

Единственную прочную краску составляетъ полива, и она находитъ примѣненіе только на черепицахъ кровли;

На каменныхъ фасадахъ довольствуются тѣмъ, что раскрашиваютъ наилучше защищенныя части, какъ, напр., архивольты поршей: Въ переднемъ фасадѣ с. Парижской Богоматери единственно раскрашенными и позолоченными частями были эти архивольты, галлерея королей и роза.

Истиннымъ декоративнымъ элементомъ во внѣшности зданій является скульптура: только здѣсь, на полномъ освѣщеніи, выступаетъ все ея достоинство.

Романскіе архитектора обработывали скульптурой почти исключительно фасады, для внутренности же пользовались красочными эффектами; и ихъ преемники слѣдовали этой мудрой традиціи.

Во многихъ памятникахъ полихромія была не осуществлена, осталась въ проектѣ, въ другихъ же она погибла, но въ обоихъ случаяхъ ея отсутствіемъ объясняется поражающій насъ контрастъ между обиліемъ орнаментовъ на фасадахъ и скудостью украшеній внутри зданій.

Нигдѣ этотъ констрастъ не выступаетъ столь наглядно, какъ въ Реймсѣ, потому что внутренность зданія до насъ дошла безъ раскраски, которая ее должна была оживлять.

Эта внутренняя декорація распредѣлялась между витражами (прозрачная декорація) и стѣнами (собственно живопись):

a.—Прозрачная декорація. — Въ XII вѣкѣ, когда начали застекливать окна, то сперва довольствовались неокрашенными стеклами, гдѣ свинцовой оправой рисовались меандры, и ордеръ цистеріанцевъ долгое время запрещалъ употребленіе цвѣтныхъ стеколъ.

Цвѣтные витражи во Францію проникли, повидимому, въ промежутокъ между двумя крестовыми походами.

Они представляютъ собой въ декоративномъ отношеніи не столько живопись, сколько наборную работу, гдѣ каждое звено заполняется однимъ кускомъ стекла извѣстнаго тона, на которомъ детали обрисовываются простыми линіями.

Такимъ образомъ въ каждомъ персонажѣ и голова и руки исполнены изъ кусковъ, окрашенныхъ въ тонъ тѣла, рядомъ съ которыми лежатъ куски, передающіе окраску одеждъ.

Того же характера, за исключеніемъ сюжетовъ, и изразчатыя персидскія облицовки (стр. 98), и даже теперь еще витражи мече-

тей составляются изъ звеньевъ одного тона, безъ показанія рельефа (à tons plats). Указанная аналогія, въ связи съ датой древнѣйшихъ французскихъ витражей, даетъ, повидимому, значительное основаніе предполагать азіатское происхожденіе послѣднихъ.

Первоначально употреблялись глубокіе и сильные тона; сюжеты, незначительные по размѣрамъ, располагались обособленными картинами (compartiments) на голубыхъ или красныхъ фонахъ (фрагменты въ сенъ-Дени и въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ).

Эта мрачная тональность слишкомъ много поглощала свѣта:

Около средины XIII вѣка, чтобы сдѣлать нефы нѣсколько свѣтлѣе, окрашенные фона замѣняютъ фонами опаловаго стекла, прикрытаго сѣрымъ тономъ (grissaille).

Но тогда фигуры, подавляемыя контрастомъ съ окружающимъ ихъ свѣтлымъ полемъ, могутъ выдѣляться лишь обрисовываясь широкими силуэтами и окрашиваясь въ свѣтлыхъ, прозрачныхъ тонахъ: фигуры увеличиваются въ масштабѣ и утрачиваютъ интенсивность тона.

Церковь с.-Урбана представляетъ намъ одинъ изъ послѣднихъ примѣровъ витражей съ мелкими сюжетами, а св.-Капелла—одинъ изъ послѣднихъ примѣровъ глубокой тональности.

Въ XV вѣкѣ наступаетъ упадокъ: вступаютъ на путь реалистичной живописи, гдѣ смѣшиваются свѣтлыя части и блестящей окраски детали; витражи утрачиваютъ свой солидный и сдержанный характеръ,—теперь это картины иногда и высокаго достоинства, но уже не архитектурная живопись.

Стѣнная живопись и половые настилы.—Отъ романской эпохи до насъ сохранились лишь такія произведенія стѣнной живописи, какъ, напр., въ ц. сенъ-Савэнъ—съ тусклой гармоніей и въ охристыхъ тонахъ.

Романская традиція поддерживалась, повидимому, до эпохи с. Парижской Богоматери, если судить по крайней мѣрѣ по тому немногому, что осталось отъ убранства верхней галлереи нефа.

Эта декорація, лишенная блеска, не могла выдержать контраста съ цвѣтными витражами: какъ только стали окрашивать стекла, такъ и гамма стѣнной живописи сдѣлалась болѣе богатой и болѣе мощной. Въ этотъ-то моментъ и вошли въ употребленіе лазурь и золото.

Среди памятниковъ съ темными витражами была указана св.-Капелла: ея стѣны покрыты лазурью и темно-краснымъ тономъ, инкрустированы стекломъ и мѣстами позолочены.

Имѣвшихся средствъ часто было недостаточно для полной отдѣлки живописью. Тогда довольствуются лишь тѣмъ, что намѣчаютъ убранство, котораго не могутъ осуществить, — довольствуются лишь тѣмъ, что украшаютъ главныя части: капители, замки стрѣльчатыхъ арокъ и, вблизи этихъ замковъ, концы нервюръ (Семюръ, ц. сенъ-Уэнъ въ Руанѣ и пр.).

Въ сопоставленіи съ витражами (каѳедральными окнами) XII вѣка такая частичная раскраска оказалась бы недостаточной, но она достигаетъ своей цѣли, когда сочетается съ витражами-grisailles:

Въ церквахъ XIV и XV вѣковъ наложенной мѣстами окраски, выдѣляющейся на фонѣ камня, достаточно, чтобы дополнить спокойную гармонію оконной живописи; на этомъ основано примѣненіе частичной полихроміи, которая возводится въ систему.

Окрашивались даже полы. Въ сентъ-Омерѣ сохранился наборный настилъ изъ мрамора. Большая часть церквей были выстланы кирпичными муравлеными плитками, на красномъ фонѣ которыхъ легкими линіями выступала желтовато-бѣлая полива (Saint-Pierre-sur-Dives и др.).

Наконецъ, необходимо отмѣтить ковры, стѣнныя ткани. Въ Анжерскомъ соборѣ имѣются ткани, восходящія къ XIV вѣку, а въ нефѣ Реймскаго собора онѣ относятся къ готической традиціи: глубокіе и опредѣленные тона шерстяной ткани на плоскостяхъ стѣнъ отвѣчаютъ прозрачной гармоніи оконной живописи. Окраска витражей входитъ лишь одной нотой въ общій аккордъ, и, чтобы представить себѣ одну изъ французскихъ древнихъ церквей въ томъ видѣ, какъ ее задумалъ авторъ, необходимо мысленно возстановить монументальную живопись ея стѣнъ рядомъ съ прозрачной, полной блеска живописью витражей.

ПРОПОРЦІИ И МАСШТАБЪ. ПЕРСПЕКТИВНЫЕ ЭФФЕКТЫ.

ПРОПОРЦІИ.

На стр. 159 было указано какъ трудно прослѣдить на средневѣковыхъ памятникахъ тотъ законъ, которымъ руководились, устанавливая ихъ пропорціи: законъ построенія усложняется и затемняется и исполненіемъ, часто грубымъ, и подчиненіемъ конструкціи, и неравномѣрной толщиной слоевъ раствора.

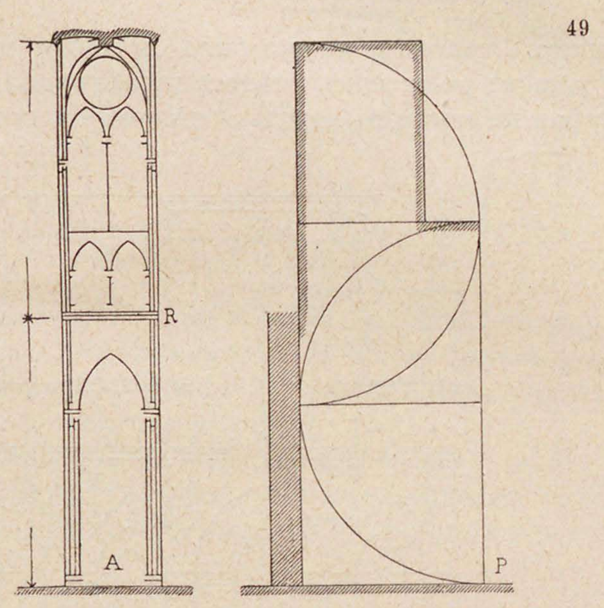
Однако и здѣсь возможно установить существованіе нѣкоторыхъ законовъ, между прочимъ, закона цѣлыхъ чиселъ и закона простыхъ отношеній:

а.—Цѣлыя числа. — Относительно примѣненія цѣлыхъ чиселъ доказательства можно, по желанію, умножить до безконечности:

Среди различныхъ размѣровъ наиболѣе точному опредѣленію поддаются размѣры сѣченія устоевъ, контрфорсовъ или колоннъ, и всегда они выражаются въ футахъ и дюймахъ крайне простыми числами; напр., лишь въ очень рѣдкихъ зданіяхъ не встрѣчаются колонны съ діаметромъ какъ разъ въ одинъ футъ.

б.—Простыя отношенія.—Что касается простыхъ отношеній, то они обнаруживаются во многихъ случаяхъ при первомъ же взглядѣ; стремленіе къ нимъ читается въ слѣдующемъ:

Разсмотримъ (рис. 49) фасадъ собора Парижской Богоматери или внутренность Аміенскаго собора, и едва ли необходимо прибѣгать къ обмѣру, чтобы уловить идею, которою руководились при установленіи пропорцій:



Въ с. Парижской Богоматери (P), очевидно, имѣлось въ виду дать массѣ фасада контуръ въ формѣ квадрата и башнямъ—высоту, равную половинѣ стороны квадрата основанія;

Въ нефѣ Аміенскаго собора (A) архитекторъ хотѣлъ установить въ композиціи два большихъ равныхъ дѣленія, разграниченныхъ поясомъ R, который проходитъ на половинѣ высоты.

На рис. 50 показаны пропорціи одного фасада, нарисованнаго въ лучшую эпоху XIII вѣка однимъ мастеромъ шампенуазской школы.

Здѣсь уже нѣтъ болѣе нужды считаться съ исправленіями, которыя лежатъ между проектомъ и его осуществленіемъ,—здѣсь мы имѣемъ дѣло съ самимъ проектомъ.

Лѣвая половина чертежа воспроизводитъ рисунокъ такимъ, какъ онъ получается изъ калекъ, снятыхъ Lassus съ оригинальнаго пергамента; на правой половинѣ, съ помощью размѣченнаго на равныя части масштаба, выражены тѣ отношенія, которыми связываются между собою въ одно цѣлое главнѣйшіе размѣры:

Раздѣливъ ширину на семь равныхъ частей, въ точкахъ дѣленія получимъ плоскости контрфорсовъ и оси дверей.

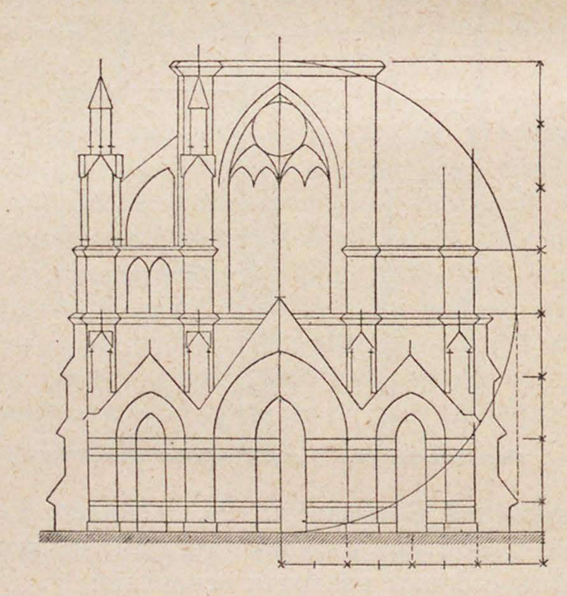
Въ вертикальномъ направленіи всѣ уступы контрфорсовъ слѣдуютъ на равныхъ интервалахъ; фризъ, дѣлящій фасадъ на два этажа, захватываетъ въ высоту одинъ изъ этихъ интерваловъ;

Вершина щипца, коронующаго центральную дверь, расположена на половинѣ фасада.

Начертивъ прямоугольникъ по внѣшнему контуру, получимъ точный квадратъ.

На данномъ чертежѣ можно было бы найти много и другихъ отношеній того же рода: здѣсь имѣется такая группа простыхъ отношеній, которая не могла бы явиться дѣломъ простой случайности.

50

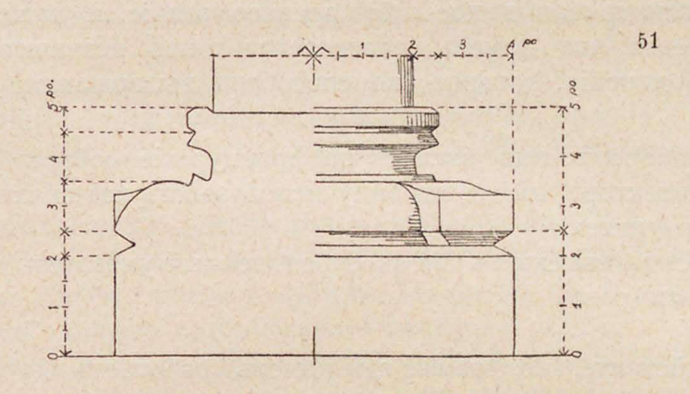


Чтобы прослѣдить приложеніе указаннаго метода на какой-либо отдѣльной части сооруженія, обратимся къ детали одной базы, приведенной на стр. 318 (рис. 20) и замѣчательной какъ изяществомъ профиля, такъ и опредѣленностью основныхъ контуровъ: изъ діаграммы на рис. 51 слѣдуетъ, что всѣ части этой базы находятся въ простыхъ отношеніяхъ по величинѣ, и общей мѣрой является дюймъ.

Геометрическія построенія. — Средневѣковые архитектора не только подчиняются, подобно древнимъ архитекторамъ, соблюденію

простыхъ отношеній, но ими оказывается предпочтеніе именно тѣмъ отношеніямъ, которыя выискивались классической древностью.

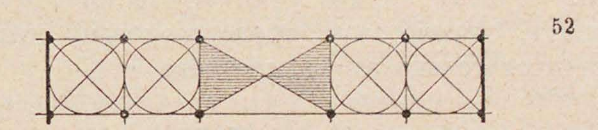
Мы нашли (т. I, стр. 49), что въ границахъ допустимаго на практикѣ приближенія можно перевести въ простыя отношенія тѣ пропорціи, которыя получаются нѣкоторыми замѣчательными треугольниками, т.-е. равностороннимъ треугольникомъ, египетскимъ и производными отъ послѣдняго. Эти треугольники не утратили своего значенія въ продолженіе всей средневѣковой эпохи, и нѣкоторые письменные документы свидѣтельствуютъ о методѣ, которымъ руководствовались въ ихъ примѣненіи:



51

Письменные отчеты конкурсовъ, открытыхъ между архитекторами различныхъ національностей по поводу окончанія Миланскаго собора, содержатъ многочисленные намеки на установленіе пропорцій „съ помощью треугольниковъ“.

И въ комментаріяхъ Cesariani (Чезаріани) на Витрувія находится планъ собора, гдѣ пропорціи центральнаго нефа показаны, какъ вытекающія изъ равносторонняго треугольника (рис. 52).



52

Нѣтъ нужды, оправдывается или нѣтъ такое построеніе на Миланскомъ соборѣ; важно лишь констатировать, что не утратилась память объ этомъ способѣ построенія, который Чезаріани называетъ „германскимъ способомъ“; мы же назовемъ его готическимъ, воспользовавшись болѣе общимъ выраженіемъ.

На цѣломъ рядѣ примѣровъ Віолле-де-Дюкъ показалъ, что этотъ способъ подтверждается памятниками французской архитектуры, и если можно оспаривать ту или иную деталь, то вся сумма

имѣющихся доказательствъ ставитъ, думается намъ, самый принципъ внѣ сомнѣній.

Разсматривать ли простоту отношеній, или же обратиться къ графическимъ построеніямъ, но во всякомъ случаѣ во французской средневѣковой архитектурѣ обнаруживается извѣстная традиція, восходящая къ чрезвычайно отдаленнымъ временамъ, и фракнмасоны, относившіе зарожденіе своихъ методовъ ко временамъ Соломона, имѣли право указать на еще болѣе глубокую древность.

МАСШТАБЪ.

Разсматривая какое-либо древнее зданіе, и даже романское, чувствуется, что камень подвергается лишь незначительной долѣ того напряженія, которое онъ способенъ выдержать;

Наоборотъ, при взглядѣ на французскіе соборы чувствуется, что архитекторъ имѣлъ въ виду использовать матеріалъ до границъ его сопротивленія.

Отсюда вытекаетъ очень опредѣленный указатель дѣйствительныхъ размѣровъ.

Дѣйствительно, тамъ, гдѣ камень работаетъ до предѣла его сопротивленія, конструкція обладаетъ своимъ безусловно опредѣленнымъ масштабомъ.

Представьте себѣ готическую башню или, для большаго упрощенія, призму изъ каменной кладки, тяжесть которой нагружаетъ основаніе до крайняго предѣла;

Удвойте всѣ размѣры;

Вѣсъ, пропорціональный кубамъ размѣровъ, увеличится въ восемь разъ.

Наоборотъ, сѣченіе базы, пропорціонально квадратамъ размѣровъ, увеличится только въ четыре раза.

Заключеніе вытекаетъ само собой:

Если въ первомъ случаѣ база была нагружена до предѣла, то во второмъ—она будетъ раздроблена.

Другими словами: если дается рисунокъ зданія, гдѣ, по условію, камень работаетъ до предѣловъ его сопротивленія, то масштабъ его опредѣленъ.

Такой именно случай представляютъ великія готическія зданія:

Такъ какъ камень здѣсь испытываетъ maximum напряженія, то уже изъ одного этого факта слѣдуетъ, что абсолютный размѣръ

не имѣетъ ничего произвольнаго, а глазъ, точнѣйшее изъ орудій измѣреній, устанавливаетъ съ одного взгляда масштабъ, который потомъ измѣреніе позволитъ выразить въ цифрахъ.

Въ этомъ заключается первый показатель размѣровъ, но не единственный.

Мы видѣли, что вмѣстѣ съ романскимъ искусствомъ появляется тотъ способъ выраженія абсолютныхъ размѣровъ, который получается результатомъ такой конструкціи, гдѣ каждый органъ берется въ одномъ ряду кладки, гдѣ высота ряда служитъ какъ бы единицей мѣры, которая видна повсюду.

Этотъ способъ выражать масштабъ сохраняется и въ готическую эпоху:

Здѣсь, какъ и въ романскую эпоху, размѣръ употребленныхъ въ конструкціи камней выражается высотой базъ колоннъ, высотою рядовъ листвы, которою декорируются капители и карнизы.

Не только каждая деталь какого-либо готическаго сооруженія подчиняется высотѣ ряда, но, согласно замѣчанія, впервые формулированнаго Лассю, каждый органъ зданія въ своихъ размѣрахъ регулируется высотою человѣческаго роста.

Если взять обычную деревенскую церковь и какой-либо соборъ, то размѣръ дверей далеко не испытываетъ пропорціональнаго увеличенія, потому что человѣкъ, которому онѣ служатъ для прохода, не увеличивается ростомъ соотвѣтственно значительности памятника.

Галлерея служебнаго назначенія имѣетъ какъ разъ такую высоту, чтобы человѣкъ могъ держаться тамъ стоя.

И если трифоріумъ, сдѣлавшись свѣтлымъ, сохранилъ видъ галлереи служебнаго назначенія, такъ это потому, что у основанія огромныхъ оконъ нефа необходимо было напомнить масштабъ человѣка, что единственно и позволяло оцѣнить смѣлость конструкціи.

Балюстрады, каковы бы ни были размѣры зданія, подымаются не выше, какъ до уровня груди: повсюду одна и та же мѣра единицы сравненія—человѣкъ въ сопоставленіи съ памятниками, въ величинѣ которыхъ выражаются его стремленія и вѣрованія.

ОПТИЧЕСКІЯ ИЛЛЮЗІИ, ОПТИЧЕСКІЕ КОРРЕКТИВЫ, ДИССИММЕТРИЧЕСКІЕ ПРІЕМЫ.

а. — *Множественность дѣленій.* — Готическіе архитектора не довольствуются тѣмъ, что лишь отмѣчаютъ дѣйствительный масштабъ; какъ ихъ предшественники романской эпохи, они стремятся представить размѣры болѣе грандіозными, чѣмъ на самомъ дѣлѣ,

и для достиженія этой иллюзіи они обыкновенно пользуются умноженіемъ дѣленій.

Когда они могутъ быть подсчитаны безъ затрудненія, то глазъ ихъ различаетъ каждое въ отдѣльности и путемъ инстинктивнаго вывода опредѣляетъ захваченную ими плоскость; но коль скоро глазъ уже лишенъ возможности ихъ сосчитать, то преувеличиваетъ ихъ число.

Зданіе съ небольшимъ числомъ дѣленій кажется въ своей дѣйствительной величинѣ;

Зданіе съ многими дѣленіями кажется болѣе своей величины.

Чтобы уловить эту градацію, достаточно сравнить впечатлѣнія, производимыя нѣсколькими памятниками, массы которыхъ расчленены неравномѣрно; напримѣръ:

Соборъ св.-Петра въ Римѣ, лишенный дѣленій;

Храмъ св.-Софіи въ Константинополѣ, гдѣ они имѣются;

И, наконецъ, какой-либо готическій соборъ, гдѣ они доходятъ почти до дробности, мелочности:

Въ с. св.-Петра лишь путемъ умозаключенія можно прійти къ пониманію его размѣровъ;

Въ хр. св.-Софіи ихъ схватываютъ съ перваго взгляда.

Въ присутствіи готическаго зданія нѣтъ возможности удержаться, чтобы не преувеличить его размѣровъ.

б.—Эффекты оптическихъ иллюзій.—Уже въ романскую эпоху нами былъ отмѣченъ перспективный пріемъ, состоящій въ томъ, что ширина или высота аркадъ сокращается по мѣрѣ ихъ удаленія.

Этотъ же пріемъ мы находимъ и въ готическихъ церквахъ:

Въ ц. св.-Маріи Новелла въ Римѣ высота аркадъ главнаго нефа уменьшается по мѣрѣ углубленія; иллюзія глубины достигается тѣмъ же средствомъ, которое было указано нами въ романской церкви въ Сиврэй (Civray, стр. 161).

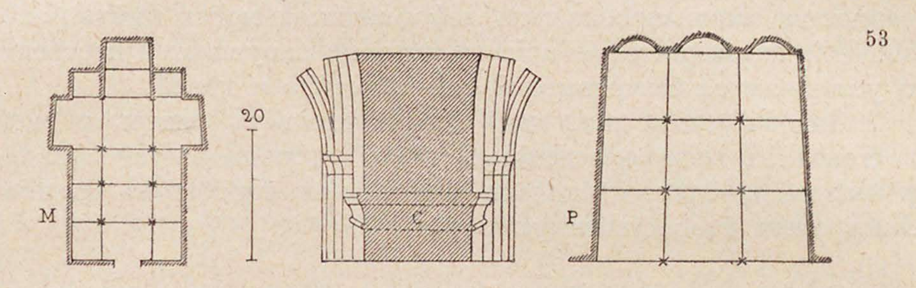
Въ соборѣ Пуатье (рис. 53, P) хоръ построенъ по плану со сходящимися линіями, что имѣетъ цѣлью увеличить кажущуюся длину корабля.

Деформаціи того же рода замѣчаются въ Монтреалѣ, Орбэ (Orbais) и др. Планъ M—ц. въ Монтреалѣ.

Въ Реймсѣ (деталь C) прибѣгли даже къ тому, что фризъ, образующій импосты въ откосахъ оконъ, былъ обрисованъ убѣгающими линіями.

Эти неправильности, очевидно, явились не случайно, но есть и такія, которыя слѣдуетъ отнести на счетъ небрежности исполненія:

Установить разницу между тѣми и другими иногда затруднительно;



Но если принять во вниманіе духъ исканій, приводившій почти къ крайностямъ у готическихъ архитекторовъ, то укрѣпится убѣжденіе, что здѣсь чаще былъ намѣренный расчетъ, чѣмъ небрежность.

Перспективные коррективы. — Если, съ одной стороны, готическіе строители пользуются перспективой какъ средствомъ создать извѣстныя иллюзіи, то, съ другой, къ помощи ея прибѣгаютъ и для исправленія зрительныхъ впечатлѣній:

Греки давали изгибъ профилю своихъ колоннъ съ цѣлью исправить оптическую деформацію прямой линіи;

Принципъ этого корректива, повидимому, былъ не чуждъ и французскому средневѣковому искусству: колокольня въ г. Оксерръ имѣетъ ребра съ изгибомъ, подобно стволу дорической колонны.

Но остановимся лишь на общихъ фактахъ.

Повсюду при начертаніи профилей принимается въ расчетъ вліяніе, оказываемое перспективой на измѣненіе рельефовъ.

Въ с. Парижской Богоматери база, назначенная для такого мѣста, гдѣ можетъ быть видима лишь сверху внизъ, имѣетъ очень плоскій профиль:

Помѣстите такую базу на значительной высотѣ, и тогда нижній валъ, проектируясь на верхнія кольца, скроетъ ихъ и сдѣлаетъ безполезными.

Такая же база, которая назначена для мѣста, гдѣ будетъ разсматриваться снизу вверхъ, будетъ имѣть мало-рельефный валъ, а слѣдующія кольца—съ широкими между ними интервалами.

Нами былъ указанъ на стр. 327 (рис. 30, F) одинъ профиль пояска, относящагося къ верхней части нефа въ Аміенскомъ соборѣ; здѣсь моденатура вытягивается въ направленіи высоты, чтобы воз-

мѣстить перспективное сплющиванiе, и намѣренiя архитектора обнаруживаются на данномъ случаѣ какъ нельзя яснѣе.

Диссимметричность.—Въ глазахъ архитекторовъ, съ такой утонченностью анализировавшихъ деформацiи, не могли имѣть большого значенiя симметрическiе прiемы, которые нарушаются перспективой и усложняются безпрерывной смѣной свѣта и тѣней:

Законъ симметрiи, какъ его понимаютъ теперь и который состоитъ въ воспроизведенiи съ лѣвой стороны частей правой стороны зданiя,—этотъ нѣсколько узкiй законъ играетъ въ среднiе вѣка лишь очень второстепенную роль.

Въ этомъ отношенiи, какъ и во многихъ другихъ, готическiе строители усвоили одну точку зрѣнiя съ самими греками (т. I, стр. 359).

Диссимметрiя кажется прiемлемой, коль скоро оправдывается наглядными причинами:

Если зданiе стѣснено, то планъ его будетъ слѣдовать контуру окружающихъ зданiй.

Если двѣ колокольни возведены одна послѣ другой, а архитектура въ этотъ промежутокъ сдѣлала шагъ впередъ, то въ новомъ сооруженiи примѣняются всѣ усовершенствованiя, хотя бы это влекло за собой извѣстный контрастъ.

Вообще средневѣковая архитектура избѣгаетъ холодной регулярности; если же допускаетъ въ общемъ построенiи симметричный прiемъ, то умѣетъ нарушить его монотонность деталями, которыя разнообразятся до безконечности.

На фризѣ съ неизмѣняющимся профилемъ орнаментальный мотивъ часто варьируетъ отъ одного камня къ другому;

Сколько капителей, столько же и различныхъ обработокъ скульптурой, и лишь архитектурныя формы остаются почти безъ измѣненiя.

На фасадѣ с. Парижской Богоматери имѣется трое дверей, возведенныхъ одновременно: въ лѣвой и въ правой изъ нихъ уравновѣшены только массы, но каждая обладаетъ особой физiономiей.

Эти несходства вносятъ въ композицiю разнообразiе, которое обладаетъ своей прелестью, и въ насъ возникаетъ особая симпатiя къ этимъ творенiямъ, гдѣ авторъ пренебрегъ слишкомъ легкимъ средствомъ — прибѣгнуть къ подражанiю прошлому, гдѣ каждая часть явилась результатомъ особой разработки, индивидуальнаго труда: вмѣсто симметрiи здѣсь уравновѣшенность, и единство впечатлѣнiя оттого ничуть не страдаетъ.

СИМВОЛИЗМЪ ВЕРТИКАЛЬНЫХЪ ЛИНІЙ.

Опредѣлимъ, наконецъ, долю участія символизма. Первыми изслѣдователями средневѣковаго искусства она сильно преувеличивалась, и долгое время въ туманномъ мистицизмѣ искали многія изъ тѣхъ объясненій, которыя относятся къ области положительной техники.

Однако же участія символической мысли нельзя отрицать, и если для этого должно привести доказательства, то ихъ можно найти въ духовныхъ сочиненіяхъ („Rational" Вильгема Дюрана и др.). Впрочемъ оно не поддается изслѣдованію,—оно чувствуется.

Въ чемъ эта мысль особенно обнаруживается, такъ это въ общемъ направленіи линій, которыя стремятся къ небу;

А о намѣреніяхъ архитектора ясно свидѣтельствуетъ то, что это стремленіе проявляется даже въ такихъ зданіяхъ, гдѣ дѣйствительная высота не преступаетъ границъ строго полезнаго.

Соборъ Парижской Богоматери въ послѣднемъ отношеніи представляетъ любопытный примѣръ:

Согласно замѣчанія Віолле-ле-Дюка, для боковыхъ галлерей было бы невозможно дать бо́льшую высоту;

Односкатная крыша, которая ихъ первоначально покрывала, вынуждала поднять до извѣстнаго уровня подоконники верхнихъ оконъ главнаго нефа; и прежде чѣмъ не была уничтожена односкатная крыша, подоконники нельзя было опустить, а окна представляли крайне низкую пропорцію, такъ что и зданіе не могло быть ниже.

Подобный анализъ можно было бы приложить ко всѣмъ зданіямъ, основаннымъ въ XII вѣкѣ, и повсюду онъ привелъ бы къ тѣмъ же выводамъ.

И только въ эпоху Людовика Святого (св.-Капелла, Бовэ) архитектура, какъ бы уступая вліянію мистическихъ идей, усвоиваетъ чрезмѣрную высоту зданій; дотолѣ же она умѣла—и въ этомъ одно изъ ея достоинствъ — согласовать символизмъ съ самыми строгими расчетами.

Поднимающіяся линіи и создаваемые ими безпокойные силуэты отвѣчаютъ не только идеалу среднихъ вѣковъ, но и туманному климату Франціи:

Для несложныхъ формъ классическаго искусства необходимо солнце Греціи, а для изрѣзанныхъ контуровъ колоколенъ, пирамидальныхъ вышекъ и щипцовъ достаточно и самаго скуднаго освѣщенія.

Эффектъ этихъ безпокойныхъ и тянущихся въ высь линій удваивается еще контрастомъ ихъ съ природой, служащей имъ рамой.

Въ своихъ отношеніяхъ къ окружающей ее природѣ архитектура, соотвѣтственно эпохамъ, прибѣгаетъ къ двумъ различнымъ пріемамъ: или къ аналогіи или къ контрасту.

Античное искусство въ своихъ линіяхъ стремилось достигнуть гармоніи съ контуромъ далей:

Въ Египтѣ, въ пейзажѣ котораго преобладаетъ горизонтальная линія, всѣ эффекты искусства заимствованы у горизонтальныхъ линій;

Въ Греціи наклонныя линіи фронтоновъ какъ бы согласуются съ волнистыми очертаніями холмовъ;

Французская же архитектура, зародившаяся въ обширныхъ равнинахъ центра страны, рѣшительно останавливается на пріемѣ контрастовъ: она стремится къ противоположеніямъ, порываетъ съ употребленіемъ горизонтальной линіи и направляетъ свои линіи въ высь.

Таковъ общій характеръ готическаго искусства, таковы примѣняемыя имъ средства выразительности.

Если попытаться точнѣе установить возбуждаемое имъ чувство, то можно сказать, что наблюдателя оно приводитъ въ изумленіе; совсѣмъ противоположное впечатлѣніе оставляютъ памятники античной Греціи и средневѣковой Византіи.

Когда зритель помѣщается внѣ зданія, то онъ видитъ и контрфорсы и аркбутаны, но отъ него скрыты своды, которыми мотивируются первые;

Если же онъ проникаетъ внутрь, то ему видны одни только своды: ни въ какомъ случаѣ взглядъ его не охватываетъ, какъ въ св.-Софіи, и своды и поддерживающіе ихъ органы.

Зритель всегда находится въ присутствіи такой системы равновѣсія, которую онъ не можетъ себѣ уяснить въ полномъ объемѣ, и отсюда возникаетъ чувство тревоги, примѣшивающееся къ изумленію.

Не будемъ требовать отъ всякой архитектуры спокойнаго идеала и безукоризненной чистоты греческаго искусства: французское обладаетъ контрастностью, смѣлостью, порывомъ и такой высотой стремленій, которая подымается до уровня самой христіанской мысли; оно отвѣчаетъ своему времени и своей странѣ, и даже недостатки его способствуютъ особенной выразительности.

ГОТИЧЕСКІЯ ЦЕРКВИ.

Формированіе готическаго искусства совпадаетъ съ моментомъ глубокаго преобразованія, одновременно коснувшагося и духовнаго и гражданскаго общества.

Среди духовенства преобладающее вліяніе отъ аббатовъ переходитъ къ епископамъ, въ гражданскомъ же обществѣ зарождается муниципальная жизнь.

Эта двойная революція наложила свой отпечатокъ и на новыя зданія.

Въ романскую эпоху великія церкви возводились въ аббатствахъ, готическія же значительныя церкви въ большинствѣ случаевъ—это зданія епископальныя, каѳедральные соборы.

Въ романскихъ монастырскихъ церквахъ преслѣдовались исключительно цѣли культа; каѳедральные соборы являются одновременно и символомъ религіозной вѣры и памятникомъ городской общины: первые готическіе соборы, возведенные достигшими свободы коммунами, такъ скомбинированы, что могутъ служить и народнымъ собраніямъ и священнымъ церемоніямъ.

Отсюда вытекаетъ смѣшанный характеръ зданій, одновременно и религіозныхъ и муниципальныхъ:

Въ иныхъ случаяхъ преобладаетъ гражданское вліяніе, въ другихъ — религіозное; въ ихъ чередованіяхъ находитъ объясненіе и отражается въ существенныхъ чертахъ вся исторія послѣдовательно смѣняющихся плановъ.

ПЛАНЫ.

a.—КАѲЕДРАЛЬНЫЕ СОБОРЫ.

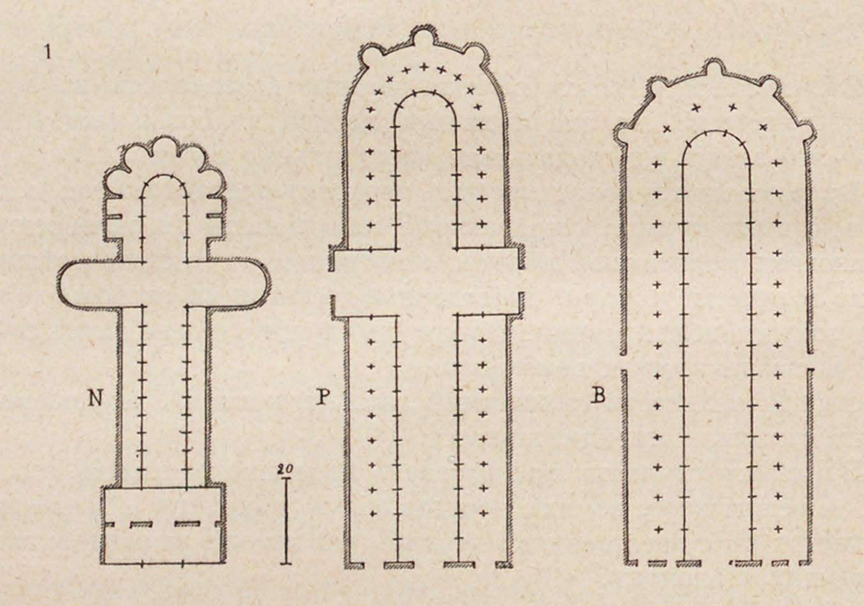
Романская церковь была приспособлена для потребностей монастыря и для свободнаго движенія процессій паломниковъ, которые притекали на поклоненіе хранящимся здѣсь реликвіямъ.

Для монастыря необходимъ былъ закрытый ходъ съ длинными трансептами; для паломниковъ достаточно было отвести узкій проходъ, ведущій въ крипту, а впереди — защищенное мѣсто для ожиданія—нартексъ. Готическія же церкви разсчитаны прежде всего на народную массу: всякое посредствующее звено между внѣшнимъ міромъ и святилищемъ излишне, нартексъ устраняется и храмъ открытъ непосредственному доступу; а внутренность преобразуется въ залъ, открытый со всѣхъ сторонъ, съ престоломъ въ центрѣ его.

Крипта была какъ бы ядромъ романской церкви; теперь же она исчезаетъ и реликвіи выносятся на свѣтъ, вблизи престола; если же она гдѣ и сохраняется, то дѣлается, какъ въ Шартрѣ и Буржѣ, подземной церковью, совершенно независимой отъ самаго собора.

Вѣнецъ капеллъ, который окружалъ романскій алтарь, часто замѣняется простыми абсидами.

Поперечный нефъ, который отводился исключительно для духовныхъ лицъ, утрачиваетъ эту полезную роль и мало-по-малу исчезаетъ, но затѣмъ появляется снова.



На рис. 1 и 2 приводится рядъ примѣровъ, на которыхъ съ очевидностью выступаютъ эти послѣдовательныя преобразованія:

Планъ N (Нойонъ) соотвѣтствуетъ почти 1140 году: у романской архитектуры имъ заимствованы вытянутый трансептъ въ формѣ креста, и здѣсь еще не утратилось воспоминаніе о нартексѣ.

Лаонъ (L, стр. 367) также представляетъ крестообразный планъ, съ очень длинными концами.

Въ с. Парижской Богоматери (P), начатомъ въ 1163 г., трансептъ выступаетъ уже очень незначительно.

Поперечный нефъ если и существуетъ, то лишь едва выступаетъ изъ-за общаго очертанія зданія.

Въ Буржѣ (B) этотъ поперечный нефъ уже совершенно уничтоженъ и церковь преобразуется въ прямоугольный залъ, заканчивающійся абсидой.

До 1220 г. въ большихъ каѳедральныхъ соборахъ (планы P и B) нефы были въ числѣ пяти, и въ первомъ ряду они были въ два этажа.

Вскорѣ приходятъ къ мысли, что верхній этажъ былъ излишенъ, и нашли, что между центромъ зданія и его крайними нефами расположено слишкомъ много устоевъ:

Съ эпохи собора въ Буржѣ (конецъ XII в.) верхняя галлерея уничтожается, а начиная съ XIII вѣка число боковыхъ нефовъ ограничивается тремя; пятичастный нефъ удерживается лишь въ той части, гдѣ начинается алтарь.

Соборы въ Реймсѣ (основанъ въ 1212 г.) и Аміенѣ (основанъ въ 1215 г.; стр. 367, планъ A) исполнены уже согласно этого новаго плана; начиная же съ этого времени лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ зданія будутъ возводиться по плану съ пятью нефами (Труа, Кёльнъ, Миланъ).

Въ то же время, какъ пятинефный планъ выходитъ изъ употребленія, выступъ концовъ креста вновь усиливается, но уже никогда не достигаетъ той значительности, которую онъ имѣлъ въ романскую эпоху:

Объ этомъ возвратѣ къ традиціонному типу свидѣтельствуютъ соборы Аміена и Реймса.

Такое обратное движеніе въ пользу крестообразнаго плана отнюдь не является случайнымъ или изолированнымъ фактомъ.

Проповѣди послѣдователей св. Франциска Ассизскаго и св. Доминика пробудили мистицизмъ и сдѣлали популярнымъ, какъ никогда, культъ святыхъ, особенно же Пр. Дѣвы:

Въ этотъ моментъ на соборы ложится отпечатокъ символизма, который былъ совершенно чуждъ самой романской эпохѣ.

Именно тогда линіи зданій рѣшительно принимаютъ стремленіе въ высь.

Конечная центральная капелла, посвященная Пр. Дѣвѣ, съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе выдѣляется изъ окружающихъ ее капеллъ.

Культу святыхъ отвѣчаютъ капеллы, число которыхъ увеличивается съ каждымъ днемъ: каждая семья, каждая корпорація желаютъ обладать своей собственной.

Первоначально ихъ группируютъ вокругъ алтаря, но вскорѣ это кольцо дѣлается недостаточнымъ и къ срединѣ XIII вѣка приходятъ къ мысли помѣстить новыя капеллы между контрфорсами нефа, хотя для этого и пришлось снести старыя стѣны.

Первыя капеллы, созданныя такимъ путемъ, повидимому, были тѣ, которыми окаймляется нефъ с. Парижской Богоматери, и это нововведеніе вызвало, какъ слѣдствіе, очень существенный техническій прогрессъ: интервалы между контрфорсами были безусловно потерянными площадями, теперь же они включаются въ зданіе. Въ силу этой передѣлки контрфорсъ дѣлается внутреннимъ органомъ, какъ то было въ сводчатыхъ залахъ римлянъ и византійцевъ (т. I, стр. 458; т. II, стр. 15).

Ко второй половинѣ XIII вѣка относится одно видоизмѣненіе въ богослуженіи, которое, въ свою очередь, повліяло на общій видъ нефовъ:

Богослуженіе, которое ранѣе совершалось на виду молящихся, съ этого времени дѣлается недоступнымъ ихъ взорамъ.

Въ полугражданскихъ церквахъ ранней готической эпохи алтарь былъ открытый и съ безпрепятственнымъ въ него доступомъ; теперь же онъ замыкается, подобно хору въ монастырскихъ церквахъ;

И такъ какъ реакціи всегда преувеличиваютъ тѣ идеи, которыя онѣ вводятъ снова въ обращеніе, то и преграда хора, жюбэ (jubé), дѣлается настоящей стѣной, расположенной между святилищемъ и остальнымъ зданіемъ:

Первыя жюбэ относятся къ срединѣ XV вѣка, чрезъ ихъ отверстія лишь съ трудомъ можно слѣдить за религіозными церемоніями; съ этого времени между нефами и святилищемъ жюбэ создаетъ преграду столь же таинственную, какъ и византійскій иконостасъ.

Въ этотъ моментъ планъ облекается въ свою послѣднюю форму:

Каждому изъ патроновъ церкви посвящена особая капелла, и престолъ занимаетъ изолированное положеніе въ срединѣ окружающаго его алтаря.

Въ Манѣ абсидальныя капеллы напоминаютъ небольшія церкви, сгруппированныя вокругъ алтаря;

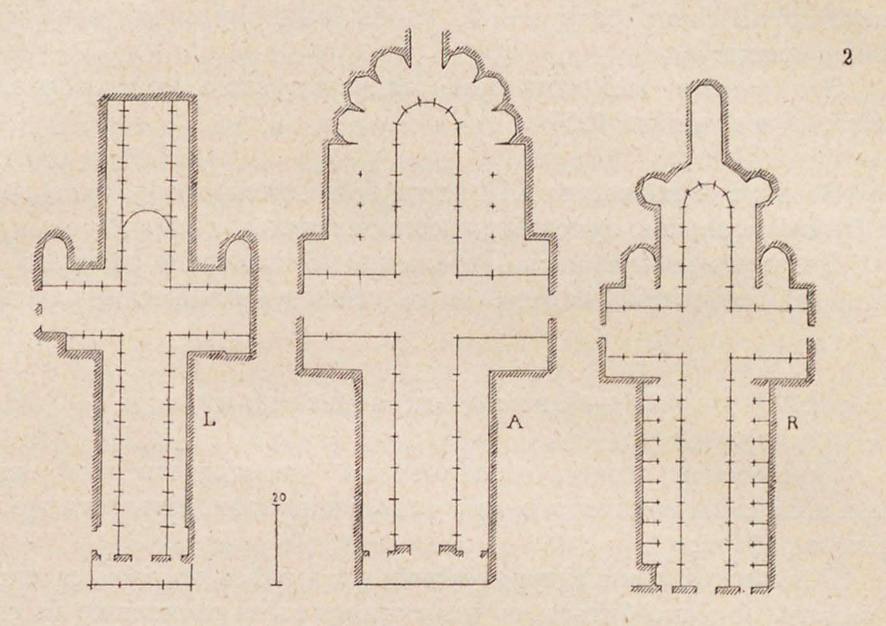
Въ XIV вѣкѣ въ Руанѣ (рис. 2, R) и въ XV вѣкѣ въ Кутансѣ возводятся конечныя центральныя капеллы, которыя являются совершенно самостоятельными пристройками;

Въ Парижѣ, Аміенѣ и Ажанѣ алтарь преобразуется въ промежутокъ времени отъ средины XIII вѣка до конца XV вѣка въ окруженныя стѣнами обособленныя помѣщенія.

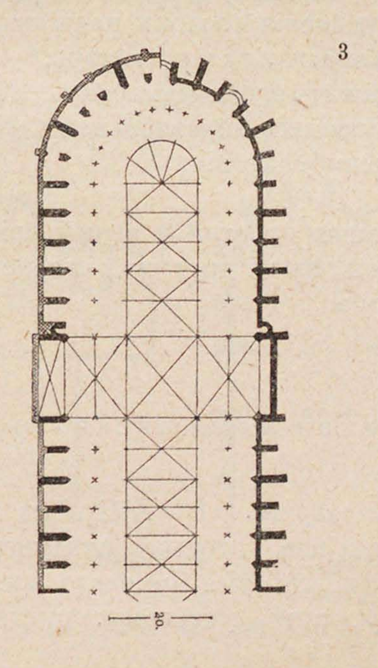
Соборъ Парижской Богоматери является однимъ изъ тѣхъ зданій, гдѣ наиболѣе ясно обнаруживается эта смѣна идей.

На рис. 3 отмѣчено чернымъ тономъ первоначальное устройство и болѣе слабымъ тономъ—позднѣйшія передѣлки:

Справа—первоначальный планъ, слѣва—передѣланный планъ.



Неизвѣстно въ точности, входили ли въ первоначальный планъ капеллы, окружающія абсиду; вдоль же нефовъ, нѣтъ сомнѣній, ихъ вначалѣ не существовало:



Первое дополненіе и состояло въ томъ, что ихъ возвели вдоль нефовъ, проломавъ, какъ мы сказали, боковыя стѣны.

Когда это сдѣлали, то оказалось, что фасадъ капеллъ выдавался за щипцы трансепта:

Едва протекло полстолѣтія ихъ существованія, какъ эти щипцовыя стѣны были разрушены, чтобы выдвинуть въ одну линію съ капеллами;

Это второе видоизмѣненіе, подчеркнувшее крестообразность плана, относится къ 1257 г.

Во второй половинѣ XIII вѣка возводится жюбэ, а въ началѣ XIV вѣка - большія лучевыя капеллы святилища:

Въ этотъ моментъ с. Парижской Богоматери прошелъ весь рядъ преобразованій, которыя могъ испытать готическій планъ.

б. — ПРИХОДСКІЯ ЦЕРКВИ.

Приходскія церкви, подчиненныя непосредственной власти епископата, въ архитектурномъ отношеніи проходятъ тотъ же путь, какъ и соборы:

Готическая архитектура развивается здѣсь во всей ея чистотѣ и умѣетъ приспособиться къ имѣющимся въ ея распоряженіи скромнымъ средствамъ.

Очень часто изъ экономическихъ соображеній приходится отказываться отъ употребленія сводовъ надъ нефами:

Сводомъ покрываютъ только алтарь;

И, чтобы избѣжать необходимости передавать распоръ помощью аркбутановъ, требующихъ значительныхъ расходовъ, этотъ алтарь оставляютъ безъ деамбулаторія.

Такъ выработался простой и ясный пріемъ, а зданіе обладаетъ тѣмъ достоинствомъ среди другихъ, что не составляетъ повторенія въ миніатюрѣ собора.

в.—ЦЕРКВИ МОНАШЕСКИХЪ ОРДЕНОВЪ.

Бенедиктинскія церкви.—Въ XIII вѣкѣ монашество раздѣляется на двѣ группы, одна изъ которыхъ слѣдуетъ уставу св.-Бенедикта, съ тѣми смягченіями, которыя принесло время, въ другую входятъ конгрегаціи съ суровымъ уставомъ: цистеріанцы, францисканцы и др.

Архитектура въ обѣихъ группахъ носитъ различный характеръ, какъ и самый духъ ихъ уставовъ:

Единственно лишь бенедиктинцы усвоиваютъ готическое искусство съ его утонченностью и роскошью; на томъ же основанiи, какъ и клюнiйское искусство, новая архитектура отвѣчаетъ своимъ блескомъ стремленiямъ ихъ ордена.

О воспринятiи бенедиктинцами этихъ принциповъ свидѣтельствуютъ всѣ возведенные ими памятники:

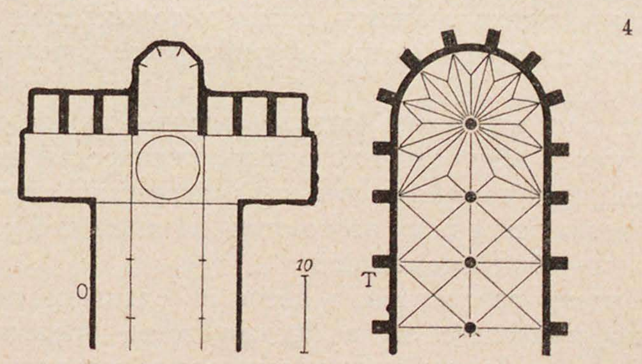
Церковь сенъ-Дени и алтари въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, въ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ, въ сенъ-Жерме, въ Везелей считаются среди первыхъ и наиболѣе замѣчательныхъ созданiй готическаго искусства. Монастырскiя церкви въ сенъ-Лё-д'Ессеранъ, въ Монтiе-анъ-Деръ, Музонъ (Mouzon) и Braisne вполнѣ и въ отношенiи плана и въ отношенiи деталей представляютъ собой церкви стрѣльчатой архитектуры.

Здѣсь, въ монастыряхъ, достигаетъ особенной значительности капелла Пр. Дѣвы, а иногда она даже дѣлается обособленнымъ зданiемъ:

Въ сенъ-Жерме она соединяется съ абсидой простымъ переходомъ; въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, вмѣсто того, чтобы составлять одно цѣлое съ главной церковью, она возвышается подлѣ нея.

Церкви, принадлежащiя цистерiанцамъ. — Теперь въ нашемъ обзорѣ мы переходимъ къ диссидентскимъ, такъ сказать, планамъ, къ тѣмъ, которые принадлежатъ или реформированнымъ или позднѣе основаннымъ орденамъ:

Цистерiанская реформа, совершенная св.-Бернардомъ около 1100 г., является протестомъ противъ клюнiйской роскоши.



Орденъ св.-Бернарда накладываетъ запрещенiе на украшенiя, но принимаетъ методы и умѣетъ придать стилю ту суровость, которая позволяетъ отличить съ перваго взгляда цистерiанскую церковь (рис. 4, планъ O):

Три нефа, абсида, часто замѣняющаяся прямой стѣной, простыя капеллы, обходящiя бордюромъ вдоль трансепта: такъ опредѣ-

ляетъ Вилларъ-де-Гоннекуръ типичный планъ цистеріанскихъ церквей, и такова, за исключеніемъ легкихъ варіантовъ, программа существующихъ церквей: Понтиньи, сенъ-Мартэнъ въ Лаонѣ, Obasine (О), Сильваканъ, Отеривъ (Hauterive) и др.

Церкви доминиканцевъ и другихъ орденовъ.—Орденъ нищенствующихъ братьевъ, основанный въ 1208 г. св.-Францискомъ Ассизскимъ, также придерживается строгаго стиля:

Церковь въ Ассизи—въ одинъ нефъ, безъ боковыхъ галлерей.

Братья - проповѣдники, орденъ которыхъ былъ установленъ нѣсколькими годами позже св.-Доминикомъ, разсматриваютъ церковь какъ залъ для произнесенія поученій.

Чтобы избѣжать усложненій, вызываемыхъ сводчатой конструкціей въ три нефа, которая требуетъ примѣненія аркбутановъ, они довольствуются планомъ T, въ два нефа, заканчивающихся одной абсидой, и этотъ широкій корабль непосредственно освѣщается широкими окнами (ц. якобинцевъ въ Тулузѣ и Ажанѣ, старинная церковь якобинцевъ въ Парижѣ и др.).

Планъ T (рис. 4) заимствованъ изъ церкви въ Тулузѣ.

Тампліеры, происхожденіе которыхъ связано съ Крестовыми походами, воспроизводятъ круглую форму мечети, которою въ Іерусалимѣ отмѣчается мѣсто храма и центра ихъ ордена:

Въ Парижѣ церковь командорства отвѣчала этому круглому типу.

ГОТИЧЕСКІЙ НЕФЪ.

Почти во всѣхъ зданіяхъ, планы которыхъ нами описаны, нефъ расчленяется на отрѣзки одной формы, расположенные анфиладой.

Тогда какъ въ византійскихъ памятникахъ аксессуары группируются вокругъ центральнаго купола, готическая церковь, какъ и романская, представляется въ видѣ аггрегаціи звеньевъ (travées) звено является основнымъ элементомъ, и мысленно мы можемъ его выдѣлить изъ общей композиціи.

Мы будемъ разсматривать звено въ отдѣльности, и такъ какъ устройство сводчатаго звена прежде всего представляетъ задачу равновѣсія, то и будемъ классифицировать различные типы именно на основаніи системы равновѣсія:

На первомъ мѣстѣ такія комбинаціи, гдѣ воспользовались помощью аркбутановъ, чтобы перенести силы распора и бороться съ ними съ извѣстнаго разстоянія;

Затѣмъ слѣдуютъ комбинаціи, гдѣ для укрѣпленія сводовъ непосредственно къ нимъ приложены поддерживающіе массивы.

I.—СИСТЕМЫ РАВНОВѢСІЯ, ПОКОЯЩІЯСЯ НА УПОТРЕБЛЕНІИ АРКБУТАНОВЪ, ИЗОЛИРОВАННЫХЪ ВЪ ПРОСТРАНСТВѢ.

XII вѣкъ.—Въ XII вѣкѣ, когда появляется аркбутанъ, группа такихъ зданій, которыя въ устройствѣ подчиняются его примѣненію, сосредоточивается въ Иль-де-Франсѣ и въ провинціяхъ, испытывающихъ непосредственное вліяніе Иль-де-Франса:

Въ эту эпоху системы равновѣсія помощью аркбутановъ встрѣчаются лишь въ той архитектурной области, центромъ которой былъ Парижъ.

Если оставить въ сторонѣ ц. сенъ-Дени, почти полностью перестроенную въ XIII вѣкѣ, то старую архитектуру съ комбинаціями изъ аркбутановъ представляютъ: церковь въ Пуасси, хоръ въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, соборы въ Санѣ, Санлисѣ, Нойонѣ, с. Богоматери въ Шалонѣ и ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ.

На рис. 5 мы даемъ видъ одного звена изъ собора въ Санѣ:

Три нефа; своды главнаго нефа удерживаются аркбутанами, передающими силы распора на внѣшніе контрфорсы; боковые нефы покрыты односкатной крышей, и стѣна, на которую она опирается, снабжена галлереей трифоріума.

Всѣ звенья въ планѣ квадратныя; каждое звено большого нефа соотвѣтствуетъ двумъ звеньямъ боковымъ и покрыто сводомъ, расчлененнымъ на шесть распалубокъ, такъ что на угловой пильеръ каждаго квадрата опираются три арки, а среднiй промежуточный пильеръ поддерживаетъ лишь одну.

На рис. 5 можно видѣть, насколько незначительную массу представляетъ этотъ промежуточный пильеръ; его основаніе ограничивается парой цилиндрическихъ стволовъ.

Въ Санѣ діагональныя нервюры боковыхъ нефовъ неловко покоятся на кронштейнахъ, установленныхъ впослѣдствіи; ясно, что эти нервюры вначалѣ не предполагались:

Какъ и въ Пуасси, первоначальный проектъ имѣлъ въ виду боковые нефы покрыть крестовыми сводами, и только своды главнаго нефа должны были возводиться на нервюрахъ („sur arcs augives").

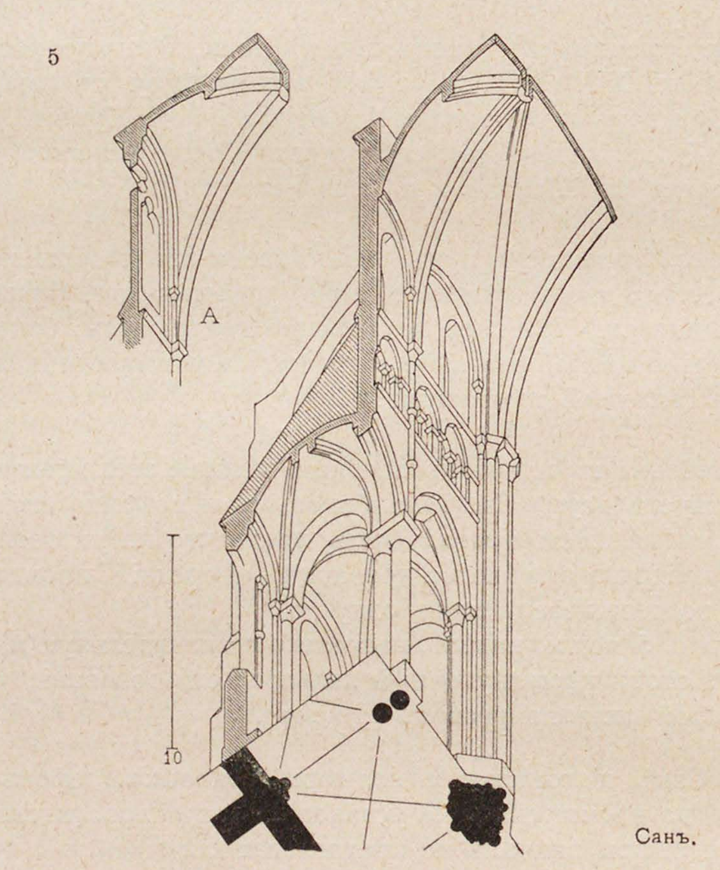
Вначалѣ и подъемъ щековыхъ арокъ былъ значительно ниже, чѣмъ въ діагональныхъ аркахъ: во время одной реставраціи, исполненной въ XIII вѣкѣ, щековыя арки были приподняты такъ, какъ это показано на рис. А.

Полуциркульная арка еще примѣняется на ряду съ стрѣльчатой.

Соборъ въ Санѣ былъ оконченъ въ 1168 г.

Алтарь въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, освященный въ 1163 г., былъ, безъ сомнѣнія, предпринятъ нѣсколькими годами ранѣе собора въ Санѣ (далѣе, на рис. 29, мы даемъ его общій видъ).

Какъ и соборъ въ Санѣ, ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ представляетъ слѣдующія черты: смѣшеніе стрѣльчатой арки съ полуциркульной, планъ въ три нефа, трифоріумъ обдѣланъ парными отверстіями;



Санъ.

Единственное замѣтное различіе состоитъ въ системѣ сводовъ, возведенныхъ просто на продолговатомъ планѣ.

Въ Пуасси и въ ц. на Монмартрѣ своды прямоугольные въ планѣ.

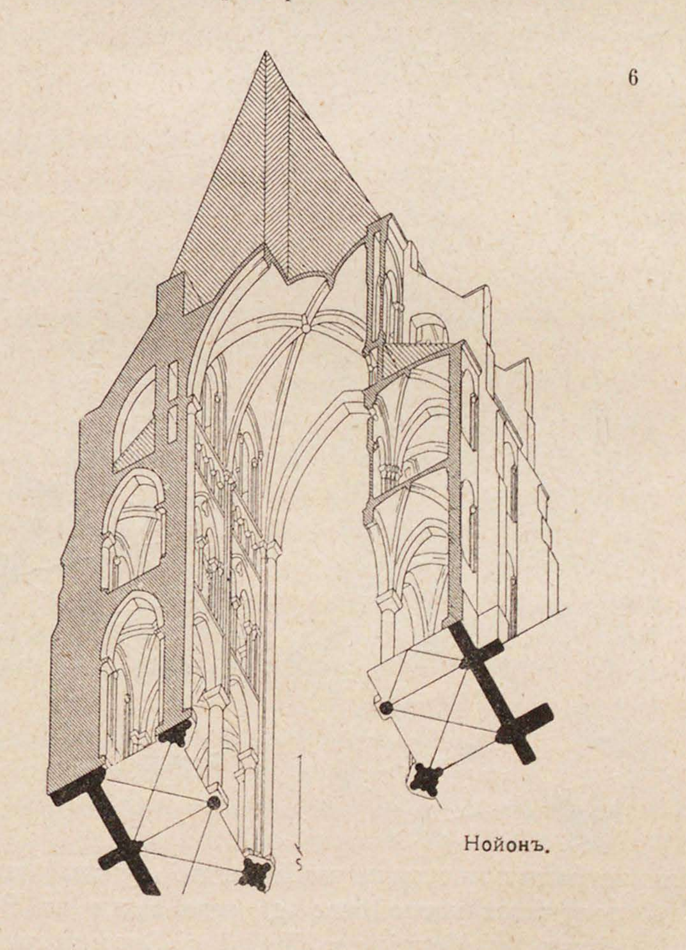
То же находится и въ сенъ-Жерме:

Весьма вѣроятно, что первыя готическія зданія были покрыты продолговатыми сводами, а шестичастные своды представляютъ собой варіантъ, появившійся во второй половинѣ XII вѣка.

Другое нововведеніе, кажется, современное шестичастному своду, состоитъ въ томъ, что главный нефъ окаймляется боковымъ нефомъ въ два этажа.

Боковая галлерея въ два этажа, часто встрѣчающаяся въ романскую эпоху, вынуждаетъ возвысить пяты свода въ главномъ нефѣ, почему готическіе архитектора и отваживаются примѣнять ее не ранѣе, повидимому, того момента, какъ чувствуютъ себя вполнѣ увѣренными въ своихъ методахъ.

Боковая галлерея въ два этажа не существуетъ ни въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, ни въ Санѣ, но она имѣется въ соборѣ Нойона (рис. 6), гдѣ работы были предприняты около 1155:



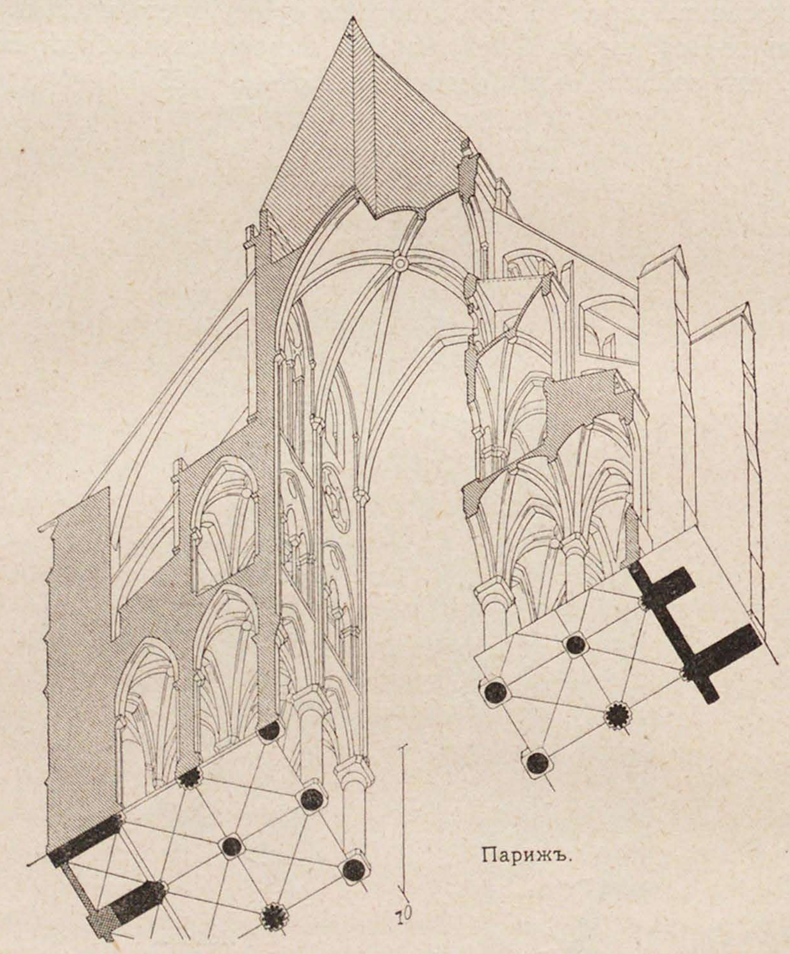
Прибавивъ одинъ этажъ въ боковой галлереѣ с. въ Санѣ или въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ и перенеся трифоріумъ поверхъ верхней галлереи, получимъ устройство собора въ Нойонѣ.

Такъ же, какъ и въ Санѣ, пильеры главнаго нефа, будучи черезъ одинъ неравномѣрно нагружены, представляютъ сѣченія, пропорціональныя испытываемымъ ими напряженіямъ: одни изъ нихъ

романскаго типа, съ массивнымъ ядромъ, фланкированнымъ колонками, другіе же—моноцилиндрическаго вида.

Такъ же, какъ и въ Санѣ, здѣсь совмѣстно употребляются оба типа арокъ: и полуциркульный и стрѣльчатый.

Общій пріемъ композиціи, въ три нефа съ боковой галлереей въ два этажа, воспроизводится въ соборѣ Санлиса, основанномъ почти одновременно съ соборомъ въ Нойонѣ, въ соборѣ Лаона, начатомъ около 1192 г., въ ц. Музона, въ старомъ трансептѣ Суассонскаго собора.



Если устранить шестичастный сводъ, чуждый шампенуазской школѣ, то получится устройство ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ, монастырской церкви въ Монтіе-анъ-Деръ, с. Богоматери въ Шалонѣ.

Опоясавъ галлерею въ два этажа еще одной крайней галлереей въ одинъ этажъ, получимъ пятинефный планъ и полное устройство, принятое въ 1163 г. для с. Парижской Богоматери.

На рис. 7, въ правой его половинѣ, показано звено такимъ, какъ оно существовало первоначально:

Полуциркульная форма примѣняется лишь въ діагональныхъ аркахъ сводовъ; всѣ же аркады, всѣ пролеты—стрѣльчатые.

Своды, покрывающіе главный нефъ, состоятъ изъ шестичастныхъ звеньевъ.

Какъ въ Нойонѣ и какъ въ Санѣ, была принята въ расчетъ неравномѣрность напряженій, производимыхъ шестичастными сводами на поддерживающіе ихъ устои.

Но здѣсь уже иные устои имѣютъ, черезъ одинъ, различное сѣченіе, вмѣсто окаймляющихъ главный нефъ.

Согласно одного замѣчанія, высказаннаго когда мы анализировали общую систему равновѣсія въ готической конструкціи, распоръ сводовъ представляетъ наклонную силу, и это привело къ мысли, что наиболѣе энергичное напряженіе испытываютъ тѣ устои, которыми раздѣляются двѣ боковыя галлереи:

Именно они черезъ одинъ и усилены.

Всѣ устои въ основаніи моноцилиндрическіе; вдоль главнаго нефа устои, раздѣляющіе боковыя галлереи, представляются попеременно или съ обнаженнымъ стволомъ или же со стволомъ, снабженнымъ оболочкой изъ колонокъ.

Въ хорѣ этой мѣрой предосторожности пренебрегли; вообще она отвѣчаетъ одной изъ тѣхъ утонченностей, которыя умножаются въ готическомъ искусствѣ по мѣрѣ его дальнѣйшаго развитія.

Весьма вѣроятно также, что и контрфорсы, которые противодѣйствовали силамъ распора, были, чередуясь, различнаго рельефа.

Аркбутаны первоначально были въ два пролета, съ точкой опоры надъ устоями, раздѣляющими боковыя галлереи.

Вмѣсто трифоріума нефъ с. Парижской Богоматери декорировался круглыми окнами, получавшими свѣтъ изъ центральнаго корабля и освѣщавшими крышу боковыхъ нефовъ; тотъ же варіантъ трифоріума существуетъ въ церкви Манта, являющейся подражаніемъ с. Парижской Богоматери.

Верхній сводъ боковой галлереи представлялъ любопытную особенность:

Чтобы облегчить доступъ свѣта, распалубка, образующая люнетъ, была приподнята воронкообразно въ видѣ тромпа, чрезъ который свѣтъ проникалъ до центра главнаго нефа: пріемъ остроумный, но вынуждавшій возвысить, къ сожалѣнію, односкатную крышу, а слѣдовательно, и основаніе оконъ центральнаго нефа.

Въ теченіе XIII вѣка с. Парижской Богоматери испыталъ значительныя передѣлки, изъ коихъ нѣкоторыя были отмѣчены по поводу общаго плана и которыя мы въ существенныхъ чертахъ напоминаемъ на рис. 7, на лѣвой половинѣ котораго показано видоизмѣненное звено, а на правой—первоначальное:

Чтобы увеличить окна нефа, опустили подоконники, а для этого пришлось пожертвовать трифоріумомъ, сдѣлать ниже воронкообразныя распалубки боковыхъ галлерей и односкатную крышу замѣнить террасой.

Затѣмъ пробили стѣны, чтобы помѣстить между капеллами контрфорсы:

Тогда-то и пришлось выровнять всѣ контрфорсы въ одну линію.

И, наконецъ, считая, что средніе устои аркбутановъ недостаточно укрѣплены послѣ того, какъ боковыя галлереи были опущены, первоначальные аркбутаны послѣ одного пожара замѣнили большими однопролетными арками, которыя мы и видимъ теперь.

По счастью, эти видоизмѣненія не уничтожили слѣдовъ прежняго устройства зданія.

Подъ башнями, гдѣ передѣлки въ законченной уже конструкціи представляли опасность, были пощажены старые тромповидные своды; на прежній уровень основанія верхнихъ оконъ указываютъ базы колонокъ, украшавшихъ ихъ снаружи, и отсюда же можно судить о подъемѣ прежней крыши боковой галлереи.

Сохранился одинъ аркбутанъ въ два пролета, а на двухъ контрфорсахъ еще замѣтна граница, которой достигалъ ихъ выступъ: они расположены въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ фасадомъ.

Тяжесть башенъ вызвала осадку почвы, отъ чего онѣ вышли изъ вертикальнаго положенія.

Но вернемся къ первоначальному памятнику:

Для чего служилъ второй этажъ боковыхъ галлерей, который появляется въ эпоху собора въ Нойонѣ, воспроизводится въ Санлисѣ, въ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ, въ Лаонѣ и который мы уже не встрѣчаемъ ни въ одномъ зданіи XIII вѣка?

Очевидно, онъ соотвѣтствуетъ романской галлереѣ, описанной по поводу аббатствъ въ Канѣ (Caen), Жумьежѣ, сенъ - Жерме и церквей Оверни.

Нами было указано, какъ мало въ романскую эпоху эта верхняя галлерея была приспособлена для доступа въ нее народа.

Туда поднимались по скрытой лѣстницѣ, положеніе которой ничѣмъ не отмѣчалось снаружи;

Почти всегда галлерея обслуживалась лишь одной лѣстницей, и двойная циркуляція, подъемъ и спускъ, не могла совершаться безъ нарушенія порядка:

Этотъ верхній нефъ подавалъ бы поводъ къ строгой критикѣ, если бы принималось за достовѣрное, что онъ имѣлъ такое же назначеніе, какъ и нижніе нефы.

Такія же критическія замѣчанія были бы приложимы и ко всѣмъ верхнимъ нефамъ готическихъ зданій.

Мы уже отважились (стр. 184) предложить одну гипотезу, согласно которой эти галлереи служили мѣстомъ храненія, гдѣ путешественники оставляли свое имущество подъ охраной святого мѣста, что связывало бы идею этихъ галлерей съ существованіемъ далекихъ паломничествъ.

Паломничества замираютъ къ XIII вѣку: съ каждымъ днемъ уменьшается необходимость въ верхней галлереѣ; коль скоро она утратила свою полезную роль, ее уничтожаютъ.

Соборъ въ Буржѣ (рис. 8), начатый около 1172 г., отмѣчаетъ собой переходное время.

Въ моментъ, когда покидаютъ верхнюю галлерею, создаютъ, какъ это видно на разрѣзѣ, поверхъ бокового нефа настоящій этажъ подъ крышей.

Этотъ этажъ, который можно было устроить лишь цѣною поднятія пятъ главнаго свода, несомнѣнно, былъ вызванъ серьезными причинами: повидимому, онъ служилъ какъ хранилище, вмѣсто исчезнувшей галлереи.

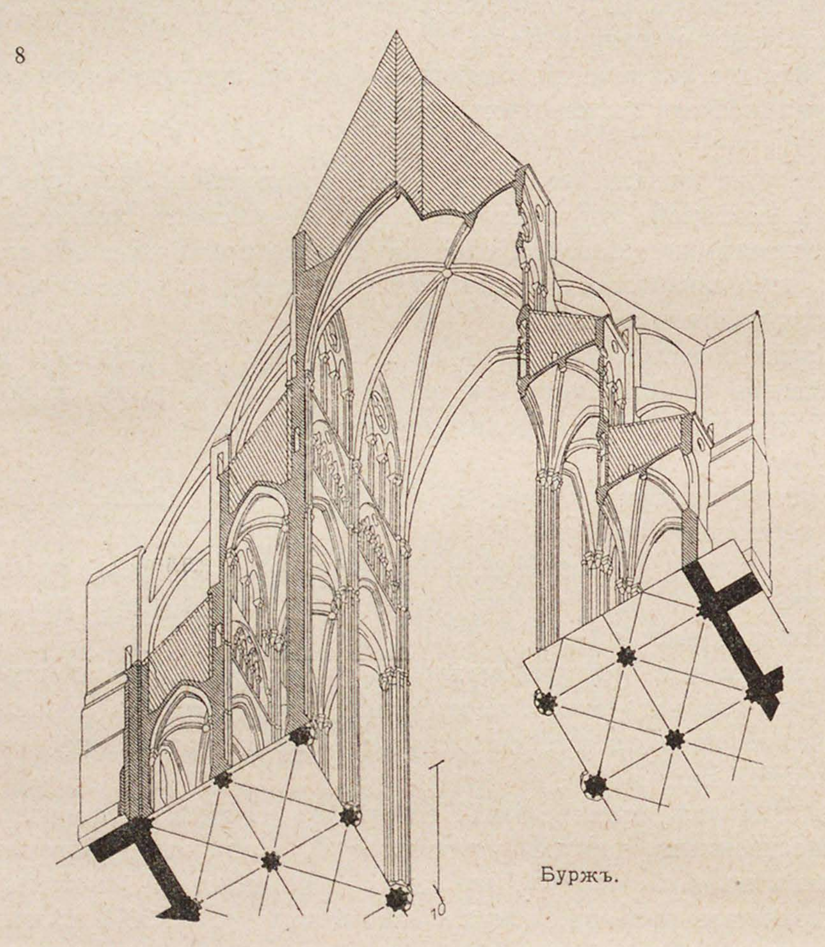
За даннымъ исключеніемъ, соборъ въ Буржѣ воспроизводитъ въ существенныхъ чертахъ устройство с. Парижской Богоматери: его планъ въ пять нефовъ, его своды шестичастной системы, его цилиндрическіе пильеры, слегка измѣненные (стр. 307) тѣмъ, что вдоль ствола продолжаются главныя колонки; однимъ словомъ повторяетъ все, за исключеніемъ свода, разрѣзавшаго на два этажа боковую галлерею, окаймляющую большой нефъ.

Уничтоживъ мысленно междуэтажный сводъ, не измѣняя впрочемъ общей пропорціи, мы получимъ вмѣсто звена с. Парижской Богоматери, звено собора въ Буржѣ:

Галлереи Парижскаго собора, расположенныя въ двухъ этажахъ, здѣсь включаются въ высотѣ одноэтажной боковой галлереи; такимъ образомъ, исчезъ лишь междуэтажный сводъ, но остовъ сохранился.

И, какъ послѣдняя аналогія, соборъ въ Буржѣ, съ его низкими окнами, весьма близко представляетъ с. Парижской Богоматери въ его первоначальномъ видѣ.

Соборомъ въ Буржѣ заканчивается рядъ великихъ церквей съ аркбутанами, восходящихъ къ XII вѣку, такъ какъ соборъ въ Шартрѣ, исключая его крипту и колокольни, относится ко времени отъ 1194 г. до 1220 г. и принадлежитъ уже XIII вѣку.



Буржъ.

Что касается церквей анжуйской школы, возведенныхъ при Плантагенетахъ во второй половинѣ XII вѣка, то онѣ образуютъ особую группу, гдѣ система равновѣсія, основанная на комбинаціяхъ непосредственнаго уничтоженія силъ распора, не имѣетъ ничего общаго съ равновѣсіемъ помощью аркбутановъ въ церквахъ Иль-де-Франса и примыкающихъ къ нему провинцій.

Послѣдующія съ конца XII вѣка измѣненія. — Характеръ дальнѣйшихъ измѣненій, которыя проявляются въ теченіе XIII вѣка, вытекаетъ изъ указаній, приведенныхъ относительно передѣлокъ с. Парижской Богоматери:

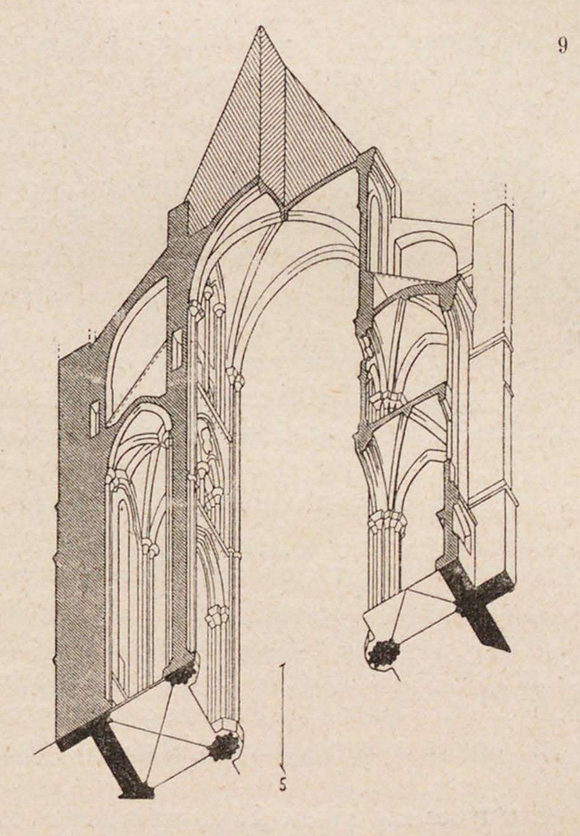
Прежде всего стремятся получить болѣе свѣта и достигнуть болѣе стройныхъ формъ.

Изслѣдуемъ одно за другимъ измѣненія, внесенныя въ первоначальный типъ въ виду этой двоякой цѣли.

а.— Уничтоженіе верхней галлереи.— Однимъ изъ первыхъ видоизмѣненій, уже подготовленныхъ въ XII вѣкѣ, былъ возвратъ къ одноэтажной боковой галлереѣ.

Это упрощеніе совершилось лишь медленнымъ путемъ: настолько еще преобладало вліяніе, оказанное примѣромъ соборовъ въ Парижѣ, Лаонѣ и Нойонѣ.

Въ Буржѣ мы видѣли, что два этажа сливаются въ одинъ нефъ вытянутой пропорціи;



Ё.

Въ срединѣ XIII вѣка въ Манѣ будетъ воспроизведенъ этотъ родъ варіанта, гдѣ боковая галлерея, проходящая вдоль главнаго корабля, какъ бы охватываетъ два этажа:

Но здѣсь уже не находимъ болѣе этой странной галлереи, подъ крышей, которая существуетъ въ соборѣ Буржа.

За исключеніемъ указанной галлереи и различія въ стилѣ, всѣ особенности собора въ Буржѣ повторяются въ Манѣ.

Мы можемъ ближе прослѣдить промежуточныя рѣшенія, которыя должны въ концѣ концовъ вернуть къ простому типу устройства боковой галлереи.

Въ Мо и Руанѣ междуэтажные своды исчезли, но ихъ начала существуютъ и представляются въ видѣ арокъ, перевязывающихъ высокіе устои главнаго нефа.

Въ церкви г. Ё (Eu) существуютъ не только начальныя арки сводовъ, но даже въ одномъ звенѣ еще сохранились его междуэтажные своды; переходъ отъ одного устройства къ другому оставилъ здѣсь одинъ вещественный слѣдъ:

Въ цѣляхъ большей наглядности, на рис. 2 съ правой стороны представлено звено съ междуэтажнымъ сводомъ, а съ лѣвой — звенья, гдѣ сохранились лишь головныя арки.

Подобные же пережитки обнаруживаются между прочимъ и въ романскую эпоху; достаточно напомнить церковь въ Виньори (стр. 167) и соборъ въ Моденѣ.

б. — Замѣна шестичастнаго свода четырехчастнымъ. — Одновременно съ тѣмъ, какъ уничтожаютъ верхнюю боковую галлерею, возвращаются къ сводамъ продолговатаго плана и только съ діагональными нервюрами.

Средина XII вѣка была отмѣчена нами какъ моментъ появленія шестичастнаго свода въ Иль-де-Франсѣ, и вторая половина этого вѣка—какъ періодъ его особеннаго распространенія.

Въ Шампани шестичастный сводъ примѣняется лишь въ видѣ исключенія:

Онъ не существуетъ ни въ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ, ни въ с. Богоматери въ Шалонѣ.

Лишь съ трудомъ можно найти его въ ц. Магдалины въ Труа и въ трансептѣ церкви въ Маржери (Margerie, Aube);

Saint-Quiriace въ Провэнѣ (Provins), гдѣ примѣненъ принципъ этого свода, принадлежитъ школѣ Иль-де-Франса.

Бургонь, если и не въ такой мѣрѣ чуждается этого типа сводовъ, однако усвоиваетъ его сравнительно поздно.

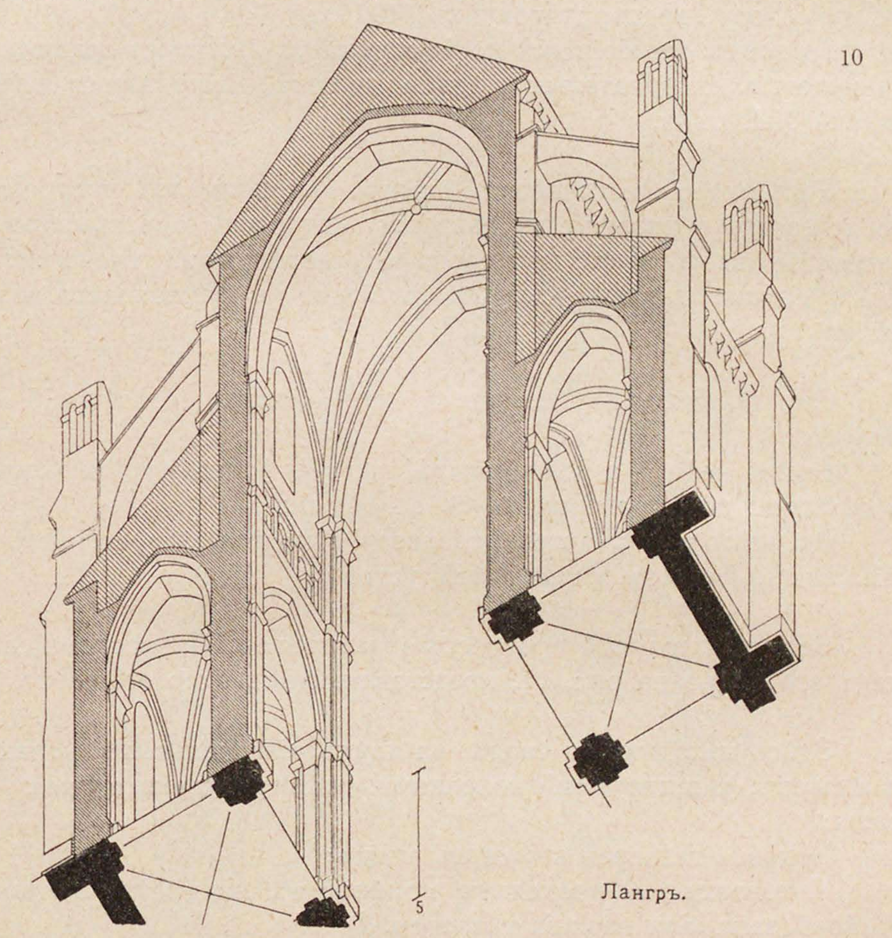
Надъ хоромъ ц. въ Везелей имѣется шестичастный сводъ, но совмѣстно съ продолговатымъ сводомъ.

Въ Лангрѣ (рис. 10) соборъ покрытъ исключительно продолговатыми сводами.

Соборъ въ Лангрѣ хранитъ романскій характеръ, поскольку это согласуемо съ новой конструкціей, и представляетъ собою клю-

нійскую церковь, своды которой возведены на нервюрахъ и удерживаются аркбутанами:

Какъ романская клюнійская школа примѣняла исключительно продолговатые своды, такъ и архитекторъ собора въ Лангрѣ воспользовался этимъ типомъ; слѣдовательно, измѣненіе коснулось структуры, но не общаго построенія.



Лангръ.

Соборъ Богородицы въ Дижонѣ является первымъ, быть можетъ, примѣромъ бургонскаго зданія, перекрытаго сплошь шестичастными сводами, и отсюда данный типъ распространяется до Лозанны.

Въ королевскихъ владѣніяхъ позднѣйшіе примѣры свода съ шестью распалубками находились въ капеллѣ Пр. Дѣвы (теперь разрушенной) въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ.

Первые опыты примѣненія шестичастнаго свода современны послѣднимъ приложеніямъ его въ Иль-де-Франсѣ.

Въ Иль-де-Франсѣ сводъ съ шестью распалубками начинаетъ выходить изъ употребленія къ концу XII вѣка:

Въ Шартрскомъ соборѣ, нефы котораго принадлежатъ XII вѣку, не имѣется никакихъ слѣдовъ свода съ шестью распалубками;

Также исчезъ шестичастный сводъ въ Braisne.

Здѣсь его исчезновеніе помогаетъ установить эпоху, когда совершился поворотъ въ отношеніи вкуса въ области Парижа:

Церковь въ Braisne очевидно внушена подражаніемъ Лаонскому собору, предпринятому въ 1192 г.;

Во всѣхъ отношеніяхъ копія отмѣчаетъ прогрессъ сравнительно съ моделью, слѣдовательно первая должна датироваться первыми годами XIII вѣка.

Коль скоро шестичастный сводъ выходитъ изъ употребленія, то исчезаетъ и различіе въ давленіи, которымъ оправдывалось чередованіе вдоль нефа пильеровъ съ неравными сѣченіями: равнымъ силамъ давленія должны отвѣчать и одинаковаго размѣра устои.

Съ тѣхъ поръ начинаетъ преобладать слѣдующій типъ пильера:

Вдоль нефа — цилиндрическій устой, фланкируемый четырьмя колонками, поднимающимися съ основанія;

Въ алтарѣ, гдѣ суженіе звеньевъ вынуждаетъ уменьшать сѣченіе опоръ, — моноцилиндрическій устой.

Весь достигнутый прогрессъ отразился въ Шартрскомъ соборѣ, какъ это видно на рис. 11, представляющемъ одно его звено.

Здѣсь находимъ и сводъ на двухъ діагональныхъ нервюрахъ и пильеръ, фланкируемый колонками, поднимающимися уже съ основанія;

Боковая галлерея въ одинъ этажъ;

И поверхъ нея проходитъ трифоріумъ на мѣстѣ, которое въ Нойонѣ занимали верхнія галлереи.

Въ зданіяхъ ранней эпохи (Санъ, ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, Лангръ) сводъ съ двумя діагональными нервюрами еще не утратилъ вспарушенной формы, весьма умѣстной въ романскую эпоху, когда искали способа разсѣять силы распора, но мало гармонирующей съ готической системой, которая стремилась локализовать эти силы.

Вспарушенные своды страдали и другими недостатками:

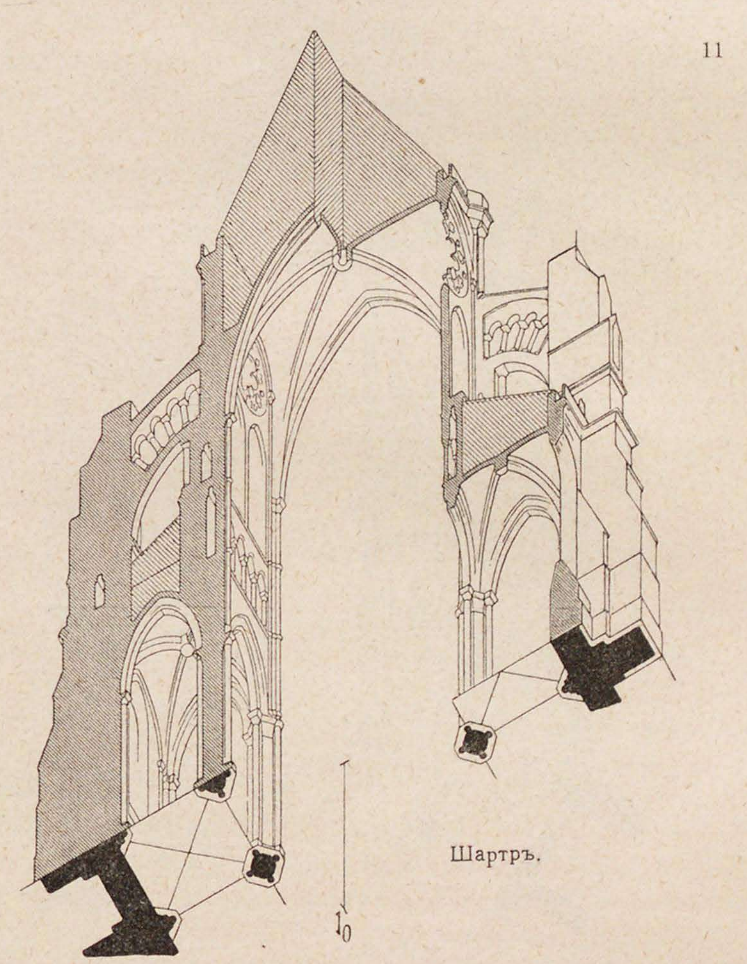
Они не только развивали противъ щековыхъ стѣнъ разсѣянный распоръ, но ихъ значительная вспарушенность вынуждала пользоваться системой стропилъ съ приподнятой затяжкой, — системой сложной и оказывавшей распоръ на стѣны.

Наконецъ, при незначительномъ подъемѣ щековыхъ арокъ приходилось уменьшать высоту оконъ, освѣщающихъ главный нефъ.

Въ Санѣ (стр. 371), какъ мы видѣли, эти недостатки были устранены передѣлкой сводовъ въ теченіе XIII вѣка;

Въ Шартрѣ ихъ избѣжали при самомъ возведеніи собора:

Приподняли начала щековыхъ арокъ; своды уже не имѣютъ вспарушенности и стропила уже съ опущенными затяжками, т.-е. проходящими свободно поверхъ шелыги сводовъ.



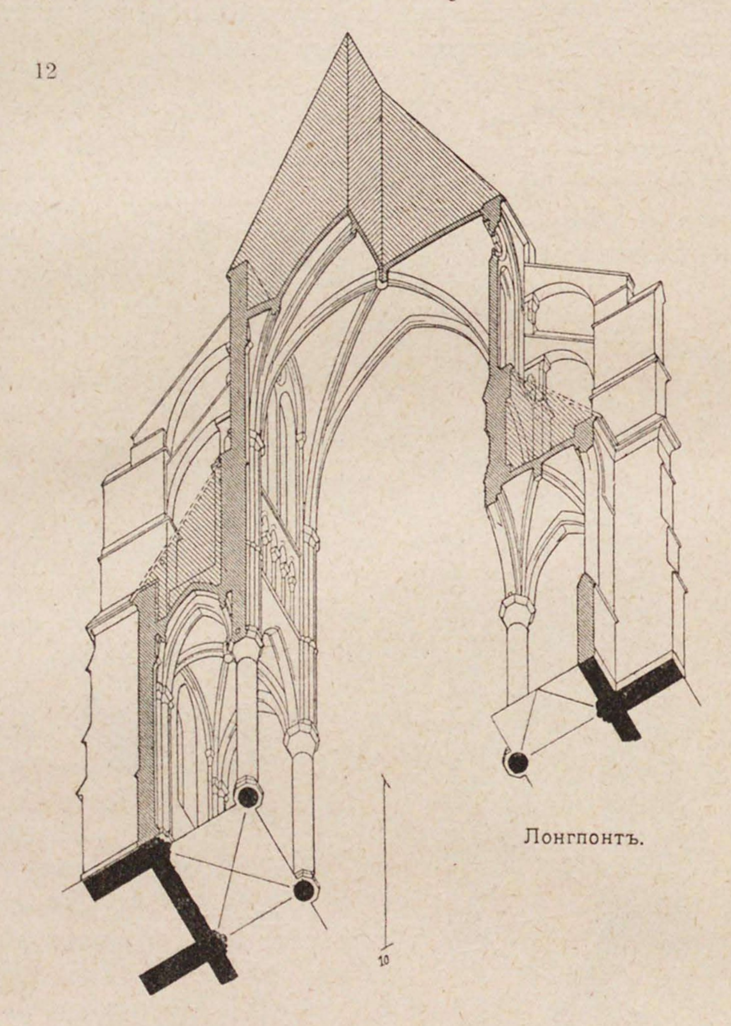
Шартръ.

Своды главнаго нефа относятся къ числу тѣхъ немногихъ сводовъ, гдѣ діагональная нервюра представляетъ возвышенную форму, въ видѣ ломаной арки (стр. 238); а эта возвышенная форма вызываетъ уменьшеніе распора.

Шартрскій соборъ, въ какомъ бы отношеніи его ни разсматривать, является однимъ изъ наиболѣе оригинальныхъ созданій среднихъ вѣковъ: всѣ его органы обладаютъ особой физіономіей.

Архитекторъ, располагавшій лишь очень грубымъ известнякомъ, принужденъ былъ отказаться отъ детальной разработки, почему держался широкаго расчлененія массъ.

Обращаетъ вниманіе свободный, широкій рисунокъ оконныхъ переплетовъ и особенно прекрасная композиція аркбутановъ, состоящихъ изъ двухъ арокъ, расположенныхъ одна поверхъ другой и связанныхъ въ одно цѣлое системой лучевыхъ колонокъ.



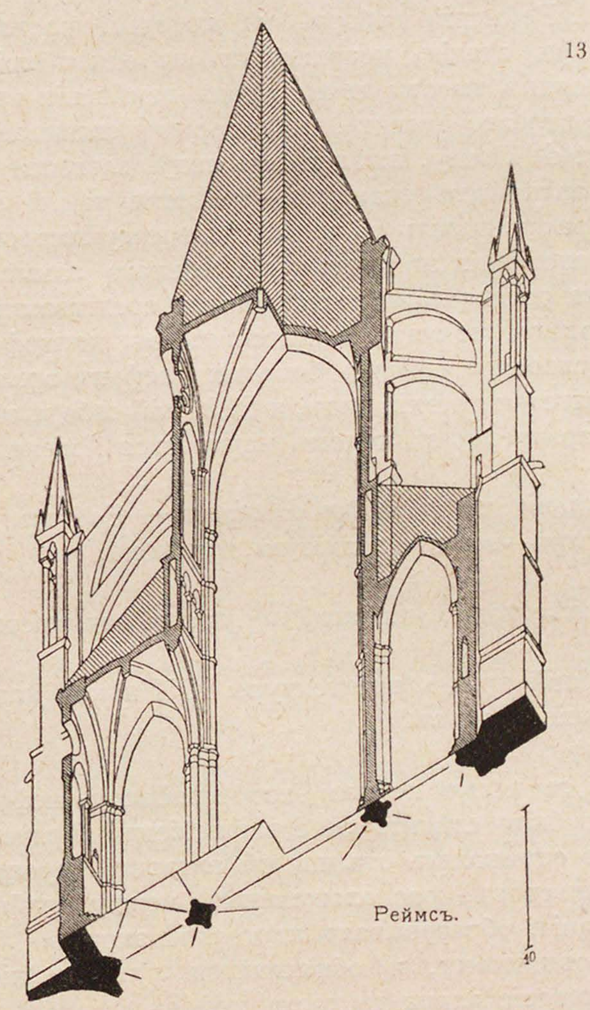
Лонгпонтъ.

Шартрскій соборъ былъ начатъ въ 1194 г. и оконченъ около 1220 г., т. е. является современнымъ нефу с. Парижской Богоматери; но въ первомъ памятникѣ архитекторъ его не былъ связанъ необходимостью того согласованія новыхъ частей сооруженія со старыми, которое изъ нефа Парижскаго собора дѣлаетъ памятникъ болѣе древній по стилю, чѣмъ по времени.

Общій пріемъ Шартрскаго собора, но съ болѣе свободными формами, мы находимъ въ одной церкви, возведенной лишь нѣсколькими годами позже,—въ аббатствѣ Лонгпонтъ, освященномъ въ

1227 г.; находимъ его въ Суассонскомъ соборѣ и, наконецъ, въ соборахъ Реймса и Аміена, начатыхъ около 1215 г. Во всѣхъ этихъ зданіяхъ звенья продолговатой формы и, какъ послѣдствіе этого, всѣ устои равнаго сѣченія.

Нефъ въ Лонгпонтѣ (рис. 12), исполненный подъ вліяніями, исходившими изъ Парижа, имѣетъ пильеры еще моноцилиндрическіе въ основаніи;



Въ соборахъ Суассона, Реймса (рис. 13) и Аміена (рис. 14) пильеръ уже съ основанія фланкируется четырьмя колонками.

Ни въ одномъ изъ этихъ зданій не воспроизводятся аркбутаны такого вида, какъ въ Шартрѣ; повсюду они состоятъ изъ двухъ независимыхъ ярусовъ.

Ни въ Лонгпонтѣ ни въ Суассонѣ гласисы аркбутановъ не несутъ еще жолобовъ для отвода воды съ главной крыши: вода падаетъ съ нея непосредственно; аркбутанъ, служащій акведукомъ, появляется лишь въ эпоху окончанія Реймскаго собора.

Послѣ нефа Шартрскаго собора, нефъ въ Реймсѣ относится къ числу тѣхъ конструкцій, гдѣ мы особенно ясно видимъ, что примѣненіе стрѣльчатой арки основывается на ея слабомъ распорѣ. Необычный подъемъ главныхъ сводовъ, что можно видѣть на рис. 13, объясняется ничѣмъ инымъ, какъ намѣреніемъ уменьшить распоръ, возвысивъ стрѣлу подъема.

Впрочемъ, Реймскій соборъ, на который часто указывается какъ на примѣръ зданія, исполненнаго въ одинъ пріемъ представляетъ на половинѣ высоты явные слѣды измѣненія проекта.

Согласно перваго проекта, съ которымъ связывается имя архитектора Robert de Coucy, имѣлось въ виду возвести могучее зданіе, подобное античнымъ зданіямъ,—возвести такой соборъ, который могъ бы разсчитывать на многовѣковое существованіе.

Но для исполненія этого монументальнаго замысла до конца, повидимому, не располагали достаточными средствами:

И вотъ, рѣзко утончаются массивы, въ контрфорсахъ дѣлаются уступы; словомъ, поверхъ боковыхъ нефовъ архитектура принимаетъ сравнительно легкій видъ, и Реймскій соборъ заканчивается въ томъ же характерѣ, въ какомъ начинается Аміенскій соборъ.

в.—Сокращеніе числа нефовъ до трехъ.— Соборы въ Аміенѣ, Реймсѣ и Шартрѣ—все это зданія въ три нефа;

Говоря болѣе точно, пятинефный планъ начинается лишь отъ алтаря.

Таковъ общій пріемъ архитектуры XIII вѣка, какъ это показало изслѣдованіе плановъ.

Въ зданіи съ пятью нефами изъ крайнихъ нефовъ лишь съ трудомъ можно было слѣдить за совершеніемъ обрядовъ, которые, однако, еще не скрывались отъ народа алтарной преградой, жюбэ: цѣлый лѣсъ пильеровъ, расположенныхъ между крайними нефами и центромъ зданія, образовывалъ настоящій экранъ.

Этимъ, повидимому, и объясняется уничтоженіе крайнихъ нефовъ и сокращеніе плана до трехъ нефовъ.

Вокругъ хора, гдѣ перспективное скопленіе устоевъ значительно меньше сокращало просвѣты между ними, остается пять нефовъ.

Соборы въ Труа и Миланѣ были указаны нами какъ такія зданія, гдѣ по всей ихъ длинѣ проходитъ пять нефовъ, и могли бы указать соборъ въ Антверпенѣ, гдѣ число нефовъ возвышается до семи; но это исключенія, нормальный же планъ съ этого времени состоитъ изъ трехъ нефовъ.

Примѣромъ этого могъ бы служить перечень зданій, возведенныхъ послѣ XII вѣка: Руанъ, Туръ, Лизіё, Sèez, Кутансъ, разрушенная теперь ц. Saint-Nicaise въ Реймсѣ, ц. Богородицы и соборъ въ Шалонѣ, ц. сенъ-Уэнъ въ Руанѣ, соборы въ Страсбургѣ и Мецѣ и др.

г. — Утилизація интерваловъ между контрфорсами нефовъ. — Архитектора античной эпохи, а также византійцы, помѣщая массивы, поддерживающіе своды внутри зданій, вполнѣ естественно утилизировали и площадь, заключающуюся между контрфорсами:

Готическіе же архитектора, перенося органы, укрѣпляющіе своды, во внѣшность, долгое время оставляли эту площадь неиспользованной.

Лишь около 1240 г. (стр. 376) пришли къ мысли, во время передѣлокъ въ с. Парижской Богоматери, перемѣстить стѣны на самую линію выступа контрфорсовъ.

Это усовершенствованіе, осуществленное въ с. Парижской Богоматери, въ теченіе болѣе полувѣка остается почти изолированнымъ фактомъ.

Въ срединѣ XIV вѣка еще возводили такія церкви, какъ, напр., ц. сенъ-Уэнъ въ Руанѣ, гдѣ интервалъ между контрфорсами остается незанятымъ:

Однимъ изъ первыхъ зданій, гдѣ капеллы, заключающіяся между контрфорсами, входятъ въ оригинальный проектъ, является Кёльнскій соборъ.

Въ Кутансѣ добавленныя впослѣдствіи капеллы выходятъ изъ линіи старыхъ контрфорсовъ и сообщаются между собою.

Въ соборахъ Аміена, Тура и др. онѣ появились, какъ и въ с. Парижской Богоматери, въ результатѣ перестроекъ, но уже позже XIII вѣка.

Странно видѣть, что такая простая мысль была столь поздно усвоена.

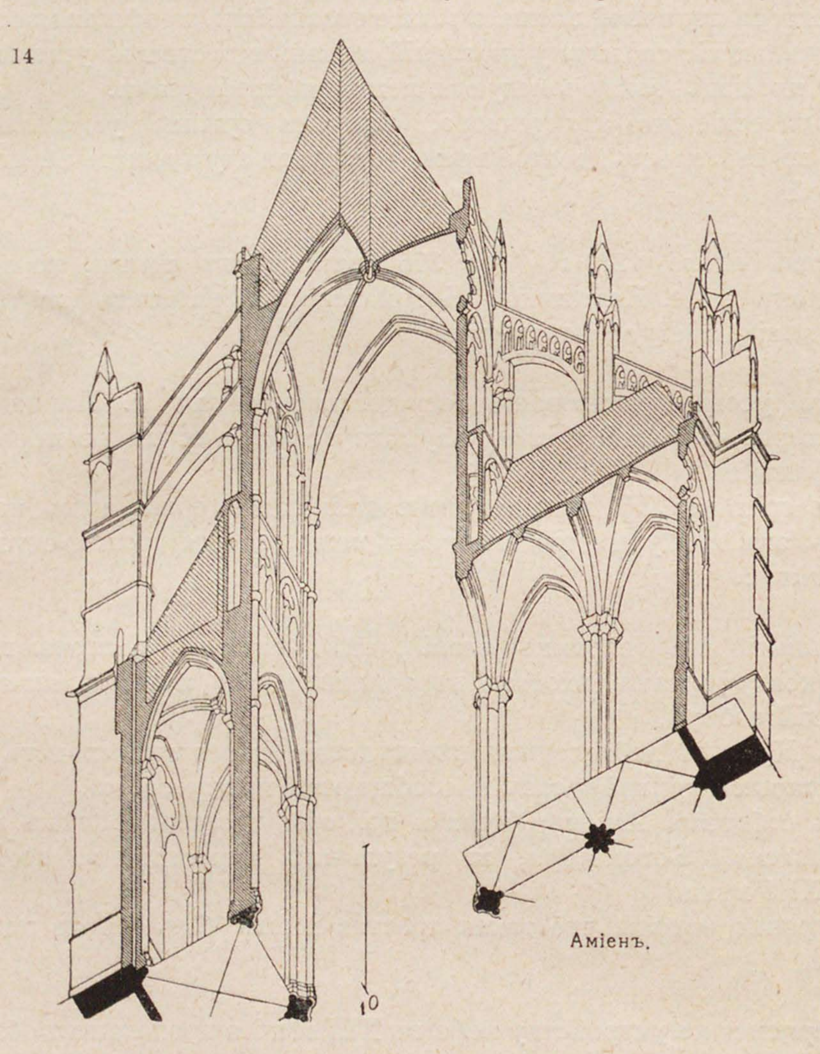
Вернемся къ устройству нефа въ XIII вѣкѣ и продолжимъ обзоръ испытанныхъ имъ измѣненій:

д.—Аркбутанъ съ ажурной аркатурой. — На рис. 14 сопоставлены одно звено нефа Аміенскаго собора (лѣвая половина рисунка), какъ разъ современнаго нефу Реймскаго собора, и одно прямое звено хора, начатаго около 1240 г.

Соборъ является созданіемъ трехъ архитекторовъ, имена которыхъ дошли и до насъ: Robert de Luzarches, которымъ возведенъ нефъ, и Thomas и Regnault de Cormont, исполнившихъ хоръ.

Нефъ воспроизводитъ, но съ меньшей массивностью, общія данныя Реймскаго собора.

Главное различіе заключается въ меньшей стрѣлѣ главныхъ сводовъ, а въ остальномъ — то же устройство боковыхъ нефовъ, трифоріума, оконъ, та же система укрѣпленія сводовъ, то же приспособленіе гласиса верхняго аркбутана къ роли акведука; быть-



можетъ, лишь система равновѣсія скомбинирована болѣе удачно, чѣмъ въ Реймсѣ, гдѣ точка приложенія верхней арки находится слишкомъ высоко.

Перейдемъ къ хору, который можно разсматривать какъ типъ французской архитектуры средины XIII вѣка.

Въ хорѣ (правая половина рисунка) двойной ярусъ аркбутановъ замѣняется одной аркой, на которую гласисъ опирается посредствомъ ажурной аркатуры: въ сущности это представляетъ

возвратъ къ рѣшенію, примѣненному въ Шартрскомъ соборѣ. Здѣсь гласисъ служитъ акведукомъ, но въ хорѣ Аміенскаго собора, какъ и въ Шартрѣ, статическое преимущество состоитъ въ томъ, что удается избѣгнуть силъ распора, которыя могли быть развиты независимой аркой противъ вершины стѣны.

Этотъ типъ аркбутана съ гласисомъ на ажурной аркатурѣ, никогда не вытѣсняя окончательно системы въ два яруса, завоевываетъ преобладаніе въ послѣдній періодъ готическаго искусства: за исключеніемъ детальной обработки, это будетъ обычный типъ въ XV и XVI вѣкахъ.

Обращаетъ вниманіе на разрѣзахъ церквей (рис. отъ 11 до 14) утолщеніе пильера, достигаемое путемъ свисанія въ той его части, которая поднимается поверхъ боковыхъ нефовъ:

Въ Лонгпонтѣ (рис. 12) пильеръ въ нависающей части—массивный;

Въ соборахъ Аміена и Реймса утолщеніе достигается помощью конструкціи, не имѣющей внутренняго ядра, гдѣ примѣнены колонки en délit, служащія подпорками (стр. 273).

е. — Появленіе свѣтлаго трифоріума. — Въ хорѣ Аміенскаго собора, гдѣ обнаруживается идея аркбутана съ гласисомъ на ажурной аркатурѣ, можно наблюдать и другое нововведеніе, но, быть-можетъ, уже менѣе удачное:

Трифоріумъ съ глухой стѣной, проходящій вдоль нефа, замѣняется совершенно свѣтлымъ трифоріумомъ.

По рис. 14 можно судить, сколько усложненій вносится въ крышу боковыхъ нефовъ указаннымъ измѣненіемъ:

Вмѣсто односкатной крыши нефа, звенья хора перекрыты шатровыми крышами, съ разжолобками вдоль трифоріума и съ жолобами для отвода воды вдоль контрфорсовъ.

Примириться съ такими неудобствами, подвергать зданіе всѣмъ поврежденіямъ, которыя могутъ явиться вслѣдствіе застоя дождевой воды, значило дорогою цѣной купить увеличеніе площади витража.

Съ одной стороны красота свѣтлаго трифоріума, а съ другой—вызываемыя имъ неудобства долгое время заставляли колебаться между новымъ и старымъ устройствомъ.

Начиная со второй половины XIII в. предпочтенія склоняются, соотвѣтственно провинціямъ, въ сторону то одного, то другого рѣшенія:

Въ школахъ Иль-де-Франса и Шампани въ общемъ высказываются въ пользу свѣтлаго трифоріума, въ школѣ Бургони—противъ него:

Въ Иль-де-Франсѣ свѣтлый трифоріумъ примѣненъ въ сенъ-Дени, въ ц. сенъ-Северэнъ (Парижъ); въ Шампани онъ встрѣчается въ соборахъ Шалона и Труа.

Въ Бургони — ц. Богородицы въ Дижонѣ, соборы Семюра, Оксерра и Невера съ глухимъ трифоріумомъ.

Нами было отмѣчено (стр. 341), насколько страннымъ является это сохраненіе трифоріума, тогда какъ внѣшняя стѣна, мотивировавшая его, исчезла.

Чего добивались,—это увеличить витражъ;

Естественнымъ средствомъ было бы опустить бруски переплета до уровня, гдѣ начинается витражъ.

И, однако, форма древняго трифоріума удерживается: она сохраняется, какъ и форма боковыхъ нефовъ (стр. 380), въ два этажа, въ силу привычки, какъ пережитокъ; хотя галлерея, которую можно сохранить благодаря трифоріуму, и играетъ, безъ сомнѣнія, полезную роль, но главнымъ основаніемъ для сохраненія послѣдняго является необходимость отмѣтить масштабъ (стр. 358).

Лишь въ ц. св.-Урбана въ Труа около 1260 г. происходитъ сліяніе трифоріума съ остальной частью окна; и все же примѣръ ц. св.-Урбана еще не образуетъ немедленно школы: не ранѣе какъ въ XV и даже въ XVI в. (эпоха ц. сенъ-Жервэ) можно видѣть, что идея, примѣненная въ ц. св.-Урбана, завоевываетъ почти всеобщее признаніе.

ж. — Предѣлъ легкости, какой достигаетъ архитектура готическаго нефа.—Мы вступаемъ во вторую половину XIII вѣка, когда архитектора, послѣ ряда опытовъ на протяженіи болѣе столѣтія, даютъ предѣлъ возможнаго для готическаго искусства.

Соборъ въ Бовэ (рис. 15) представляетъ собой идеалъ французской средневѣковой архитектуры.

Простой и ясный по замыслу, свободный отъ всякихъ излишествъ, столь же чистый по формамъ, какъ и гармоничный по пропорціямъ, памятникъ кажется какъ бы поднимающимся въ ритмическомъ порывѣ неотразимой силы:

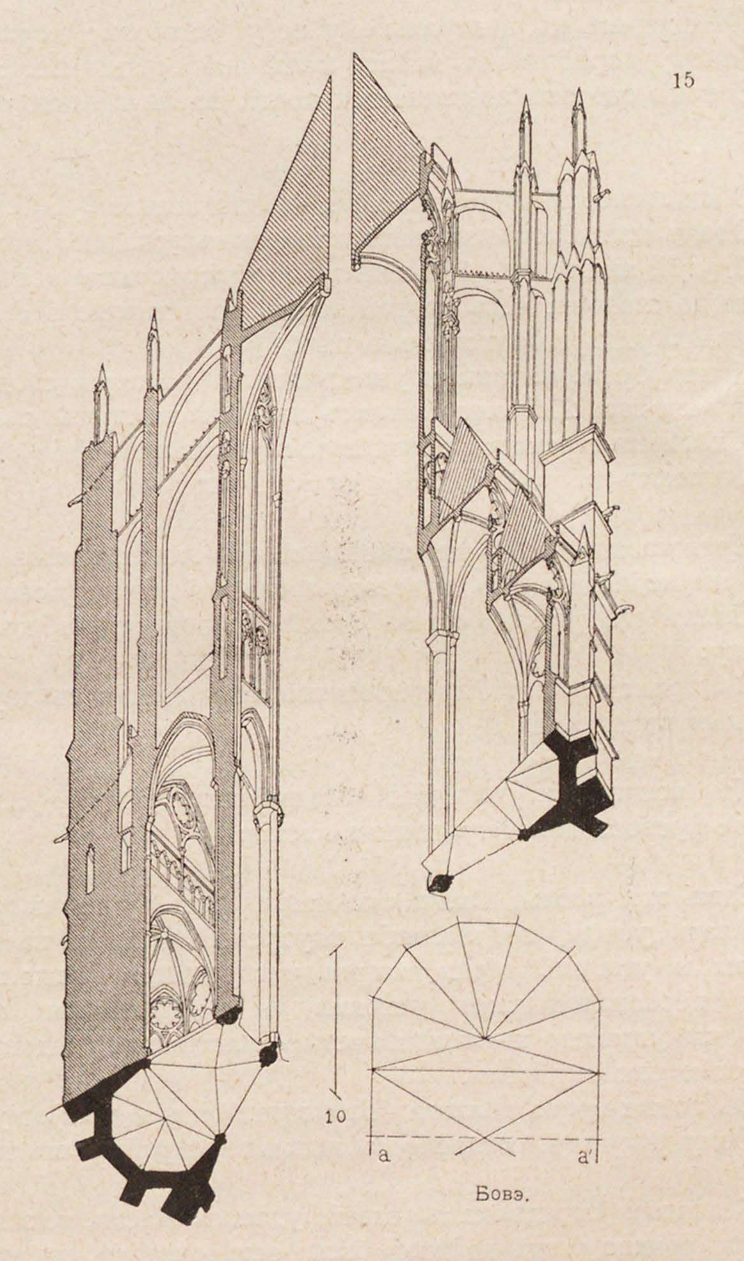
На этотъ разъ архитекторъ искалъ именно символизма восходящихъ линій.

Въ ранній періодъ готической архитектуры значительная высота нефовъ вызывалась скорѣе необходимостью, чѣмъ желаніемъ:

Въ с. Парижской Богоматери, какъ это было уже отмѣчено (стр. 361), всѣ высоты ограничены строго необходимымъ;

То же наблюдается и въ Буржѣ и въ Санѣ.

Въ соборахъ Реймса и Аміена уже начинаютъ преступать въ отношеніи высоты границы полезнаго;
Здѣсь же стремятся достигнуть границъ возможнаго.



Бовэ.

Нашъ рисунокъ представляетъ одно изъ лучевыхъ звеньевъ абсиды,—единственныхъ, дошедшихъ до насъ въ первоначальномъ видѣ.

Переходя отъ внѣшности къ центру зданія, прежде всего встрѣчаемъ рядъ капеллъ, затѣмъ деамбулаторій:

Подобно тому, какъ это было сдѣлано въ Буржѣ и въ Манѣ, деамбулаторій освѣщается непосредственно широкими окнами, открытыми подъ щековыми арками его сводовъ; онъ имѣетъ свой трифоріумъ и свои окна.

Переходимъ къ центральному нефу, наиболѣе поразительному церковному кораблю изъ всѣхъ, когда-либо созданныхъ:

Замокъ сводовъ возвышается почти на пятьдесятъ метровъ отъ пола.

Общая высота подраздѣляется на два этажа:

Одинъ изъ нихъ отвѣчаетъ головнымъ аркадамъ деамбулаторія;

Другой включаетъ большой трифоріумъ и окна, которыя поднимаются до сводовъ; весь второй этажъ представляетъ собой не что иное, какъ рядъ гигантскихъ оконъ.

Контрфорсы, которыми уничтожается распоръ сводовъ, были описаны на стр. 276: они состоятъ изъ свисающихъ съ основанія массъ, которыя стремятся опрокинуться въ направленіи аркбутановъ и принимаютъ на себя распоръ послѣднихъ.

Представивъ себѣ на мѣстѣ вѣнца капеллъ второй боковой нефъ, мы перейдемъ отъ лучевого звена къ прямому звену хора.

Планъ его указанъ на наброскѣ, приложенномъ къ главному рисунку:

Въ принципѣ это были продолговатыя звенья съ двумя діагональными нервюрами.

Къ несчастью, матеріалъ подвергался такому напряженію, которое превосходило его сопротивленіе:

Едва эти звенья были окончены, какъ уже потребовалось передѣлать устои, не имѣвшіе внутренняго ядра, въ сплошные массивы и усилить точки опоры, распредѣливъ тяжесть сводовъ между первоначальными устоями и добавочными пильерами, *a* и *a'*, что привело къ замѣнѣ четырехчастныхъ сводовъ сводами съ шестью распалубками.

Въ то же время должны были передѣлать и трифоріумъ и окна по новому русунку, согласно съ новымъ устройствомъ нефа.

Благодаря передѣлкамъ, зданіе удалось спасти, но эти недочеты указали границу, гдѣ должно было остановиться, и архитектора послѣдняго періода готическаго искусства умѣли использовать добытый изъ этого опыта урокъ.

Хоръ собора въ Бовэ былъ оконченъ и, повидимому, даже передѣланъ къ 1272 г.;

Кёльнскій соборъ, начатый въ 1248 г., представляетъ собою родъ компромисса между соборами Бовэ и Аміена, осторожное подражаніе, не обладающее ни отважностью замысла собора въ Бовэ ни изящнымъ благородствомъ Аміенскаго собора.

Особенно страдаетъ онъ недостаткомъ разнообразія.

На стр. 271 (рис. 14, T) приводится профиль аркбутановъ Кёльнскаго собора: отъ одного этажа къ другому повторяются все одни и тѣ же мотивы, въ чемъ чувствуется полный недостатокъ творческой мысли; разстояніе между этими произведеніями такое же, какъ между оригиналомъ и копіей.

з. — *Послѣднія видоизмѣненія готическаго нефа во французской архитектурѣ.* — Отъ XIV вѣка, эпохи великихъ бѣдствій Франціи, на почвѣ ея сохранились лишь очень рѣдкіе памятники:

Церковь сенъ-Уэнъ въ Руанѣ относится къ тому незначительному числу французскихъ зданій, общая концепція которыхъ принадлежитъ XIV вѣку.

На рис. 16 сопоставлены хоръ, относящійся къ XIV вѣку (лѣвая половина рисунка), и нефъ, произведеніе XV вѣка (правая половина рисунка).

Хоръ воспроизводитъ, но въ болѣе скромныхъ размѣрахъ, общее устройство Аміенскаго собора:

Укрѣпленіе сводовъ двумя этажами аркбутановъ является системой, практиковавшейся въ ранній періодъ готическаго искусства;

Въ отношеніи трифоріума принято рѣшеніе, среднее между нефомъ и хоромъ Аміенскаго собора, т.-е. галлерея обработана отверстіями только въ верхней ея части, что позволяетъ сохранить на боковыхъ нефахъ односкатную плоскую крышу.

Но тогда какъ въ XIII вѣкѣ лишь часть колонокъ поднималась съ основанія, здѣсь всѣ нервюры свода уже съ уровня пола выдѣляются въ обработкѣ устоевъ.

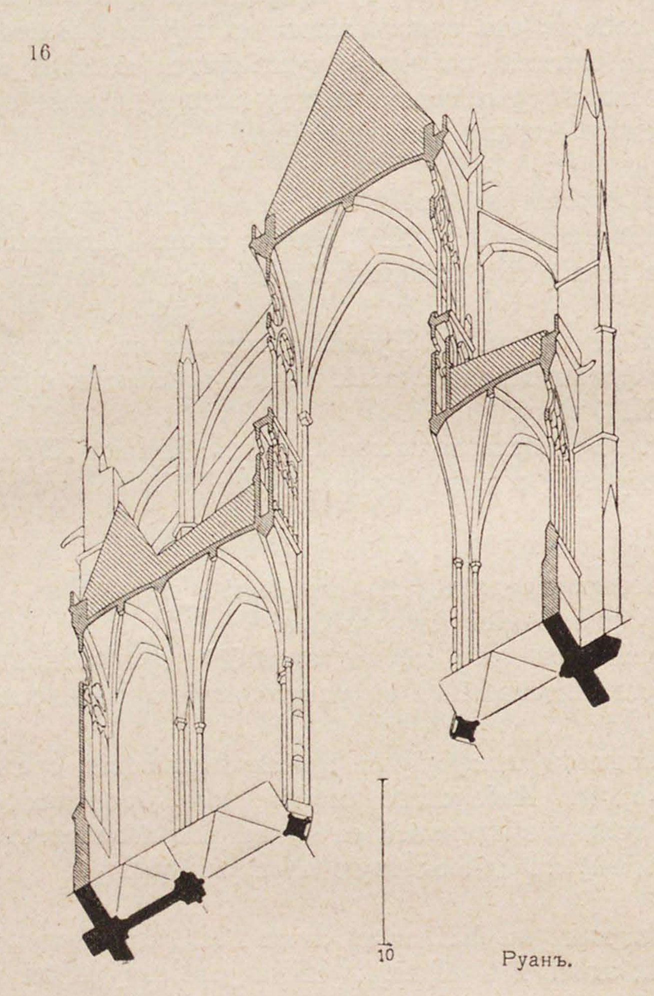
Въ масштабѣ даннаго рисунка было возможно указать лишь массы, въ дѣйствительности же только главныя нервюры превращаются въ колонки, остальныя продолжаются по всей высотѣ пильера безъ измѣненія профиля.

Оконные переплеты по рисунку еще напоминаютъ комбинаціи розасовъ XIV вѣка.

Въ нефѣ, который относится къ XV вѣку, интервалы между контрфорсами заняты капеллами; бруски оконъ заканчиваются развѣтвленіями „пламенѣющаго“ стиля, и аркбутанъ, теперь въ одинъ ярусъ, представляется въ видѣ стрѣльчатой арки съ двумя

неравными вѣтвями, очень удачно скомбинированными съ цѣлью распредѣлить плоскость опоры на всю высоту пазухи свода.

Церковь saint-Nazaire въ Каркассонѣ и хоръ собора въ Нарбоннѣ должны считаться среди наиболѣе смѣлыхъ памятниковъ французской архитектуры XIV вѣка:



Руанъ.

Здѣсь также можно уловить переходъ отъ пильера съ колонками къ пильеру просто нервированному или даже къ пильеру съ гладкимъ стволомъ.

Въ Каркассонѣ нервюры проходятъ, взаимно перевязываясь, вдоль устоевъ;

Въ Нарбоннѣ онѣ исчезаютъ, достигая цилиндрическаго ствола, и вмѣсто капители остается лишь одно кольцо, указывающее уровень пятъ.

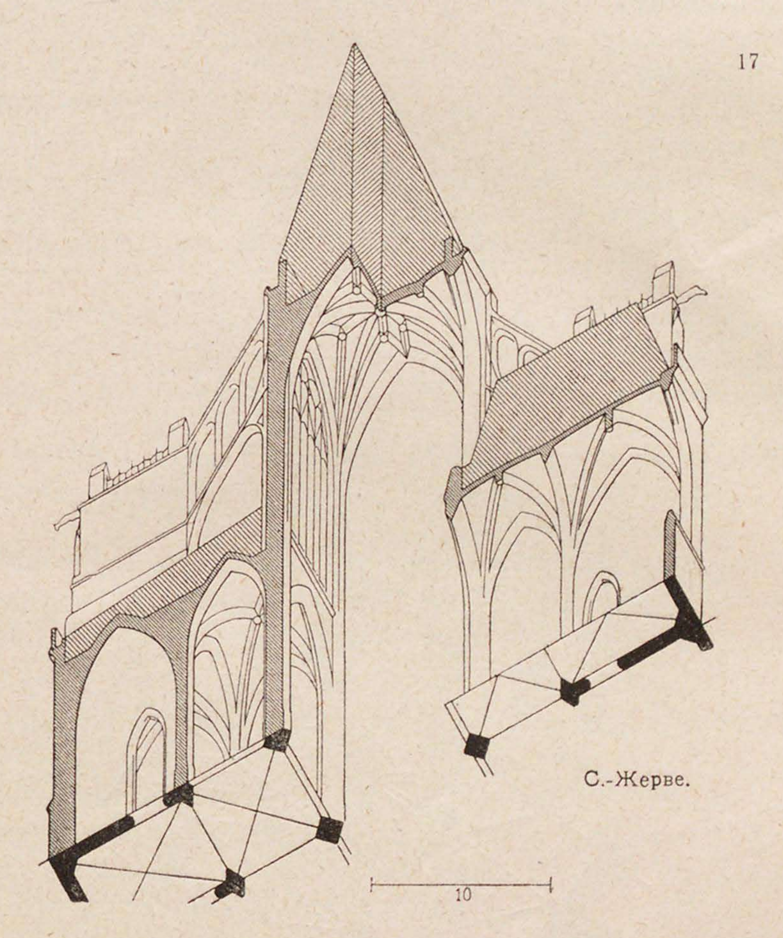
Укажемъ, наконецъ, соборъ въ Мецѣ,—необъятный залъ, наводненный свѣтомъ:

Два боковыхъ нефа стушевываются передъ центральнымъ нефомъ, на которомъ сосредоточивается весь эффектъ;

И самый нефъ представляетъ собой ничто иное, какъ каменный остовъ, служащій оправой для витража.

Мы вступаемъ въ XV вѣкъ.

Рис. 17 показываетъ одну изъ послѣднихъ формъ, которую готическій нефъ представляетъ въ французской архитектурѣ:



Сводъ расчленяется на мелкія панно, поддерживаемыя сѣтью нервюръ, все болѣе и болѣе сложнаго рисунка.

XIII вѣкъ оставилъ лишь изолированные примѣры сліянія трифоріума съ окнами, въ XV же вѣкѣ, какъ было указано, это сліяніе часто встрѣчается.

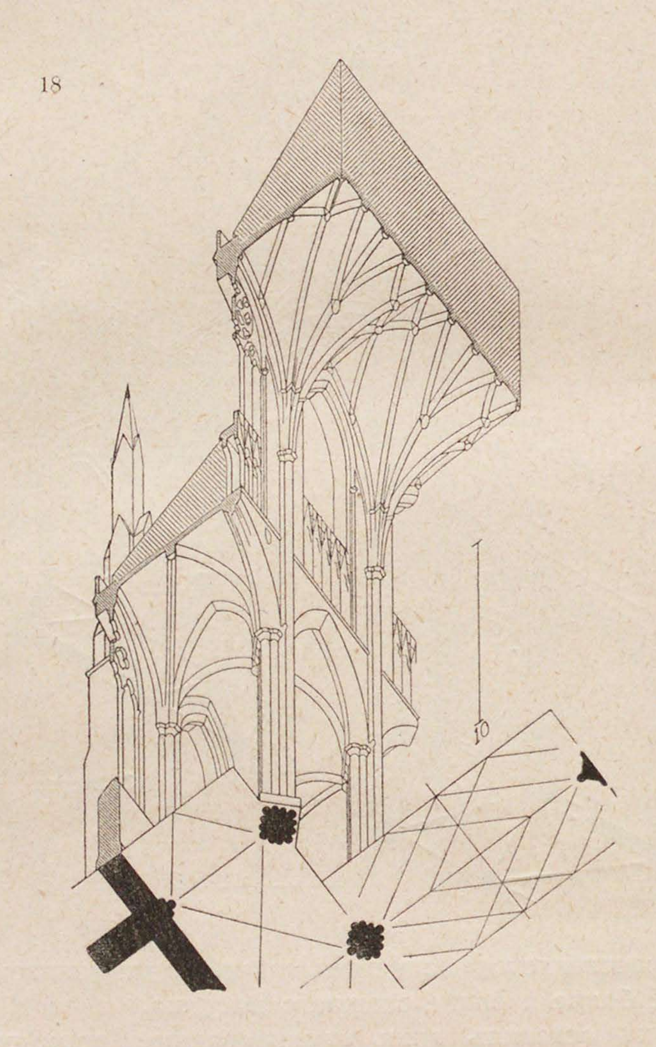
Аркбутанъ съ гласисомъ на аркатурахъ, появившійся въ хорѣ Амієнскаго собора, почти повсюду замѣняется аркбутаномъ изъ двухъ независимыхъ ярусовъ.

Переплеты оконъ окончательно принимаютъ характеръ „пламенѣющей“ готики;

Капители исчезаютъ или замѣняются незначительными кольцами, и устой теперь представляетъ собою не болѣе какъ стволъ, изъ котораго безъ всякаго перехода отдѣляется пучокъ нервюръ.

Декоративная скульптура играетъ все болѣе и болѣе второстепенную роль: ее замѣняетъ моденатура угловатаго характера.

Начиная съ XV вѣка обыкновенiе помѣщать между контрфорсами капеллы дѣлается почти неизмѣннымъ правиломъ.



Примѣръ на рис. 17 заимствованъ изъ церкви сенъ-Жерве;

Къ этой же послѣдней эпохѣ принадлежатъ ц. saint-Wulfrand въ Абвиллѣ и ц. saint-Nizier въ Лiонѣ.

i. — Типъ англiйскаго нефа. — Расчлененiе свода, которое распространяется въ французской архитектурѣ къ XV вѣку, было излюбленнымъ прiемомъ въ Англiи уже съ XIV в.;

На стр. 246 были описаны столь оригинальное и столь методическое построеніе пучковъ нервюръ и профиля арокъ въ два центра, которыми облегчалось ихъ исполненіе: эти сѣти нервюръ, эти плоскіе профиля создаются къ XIV вѣку и сообщаютъ зданіямъ послѣдняго періода совершенно особенную физіономію.

Такъ же, какъ и во французской архитектурѣ, обычнымъ органомъ равновѣсія является аркбутанъ;

Но иногда, опустивъ возможно ниже пяты большихъ сводовъ, удается замѣнить аркбутанъ системой эпероновъ, которые скрываются подъ крышей и покоятся на подпружныхъ аркахъ боковыхъ нефовъ (Hawden, Салибсюри).

Въ Іоркскомъ соборѣ (рис. 18) въ проектѣ, видимо, разсчитывалось примѣнить аркбутаны, на что указываютъ увѣнчанные пинаклями массивы, на которые должны были опираться первые; но при сооруженіи своды были замѣнены легкой деревянной конструкціей, и аркбутаны оказались излишними.

Остовъ витража сперва имѣетъ форму вертикальныхъ брусковъ, завершающихся группами розасовъ, а затѣмъ ограничиваются вертикальными брусками, которые перевязываютъ горизонтальные бруски.

Свѣтлый трифоріумъ благоразумно остерегаются примѣнять въ англійской архитектурѣ.

На рис. 18 въ общемъ переданы особенности англійскаго искусства, когда оно вполнѣ овладѣваетъ всѣми конструктивными средствами и всѣмъ богатствомъ своего стиля.

II.—СИСТЕМА АРКБУТАНОВЪ, СКРЫТЫХЪ ПОДЪ КРЫШЕЙ.

a. — Пріемъ монастырскихъ школъ XII вѣка. — Мы не только закончили, но даже и вышли, касаясь англійской архитектуры, изъ ряда тѣхъ комбинацій, гдѣ аркбутанъ систематически примѣняется какъ средство равновѣсія и свободно изолируется въ пространствѣ; теперь, прежде чѣмъ перейти къ обзору типовъ нефа съ непосредственнымъ укрѣпленіемъ сводовъ, посвятимъ нѣсколько словъ смѣшаннымъ пріемамъ, гдѣ аркбутанъ хотя и примѣняется, но изъ осторожности защищается крышей:

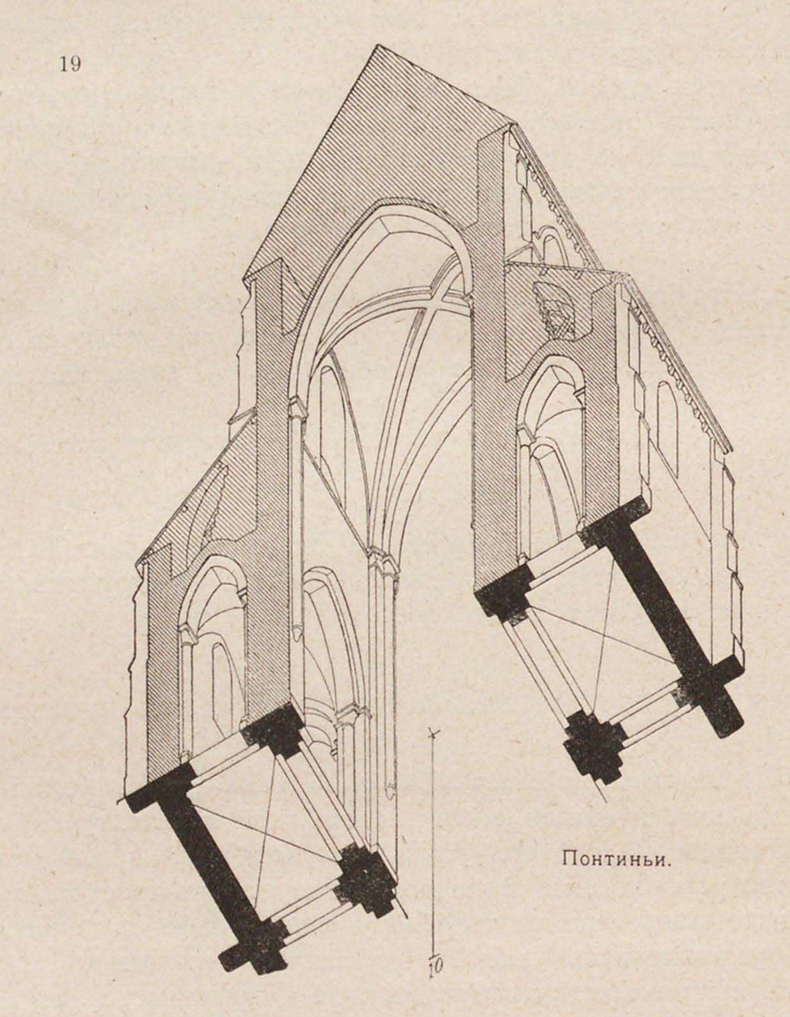
Первые случаи примѣненія этого средняго рѣшенія находятся во Франціи, въ монастырскихъ школахъ XII вѣка.

Монастыри лишь съ осторожностью присоединяются къ готическому движенію, которое въ цѣломъ представляетъ реакцію свѣтскаго общества: вначалѣ они придерживаются традицій роман-

ской эпохи, которая была эпохой ихъ высокаго вліянія; и если нѣкоторые аббаты, какъ, напр., Сюжеръ, слѣдуютъ въ дѣлѣ искусства всѣмъ реформамъ, то въ среднемъ монастыри проявляютъ болѣе осторожности: слѣдуя за общимъ движеніемъ, они пытаются удержаться отъ неосторожныхъ попытокъ и эксцессовъ.

Они стремятся согласовать идею равновѣсія, достигаемаго помощью аркбутановъ, съ болѣе надежной конструкціей; на стр. 265 было указано устройство аркбутановъ, скрытыхъ подъ крышей, примѣры чего и приводятся на рис. 19 и 20:

19



Понтиньи.

Церковь въ Понтиньи (рис. 19), начатая около 1150 г., т.-е. нѣсколькими годами позже окончанія ц. сенъ-Дени, хранитъ физіономію нефа въ Везелей, но съ двумя усовершенствованіями:

Крестовый сводъ сохранился лишь въ боковыхъ нефахъ, главный же нефъ перекрытъ сводомъ съ нервюрами;

Аркбутаны входятъ въ первоначальный проектъ: они защищены крышей и весьма остроумно скомбинированы съ эперонами, которые

обработаны уступами и переносятъ на подпружныя арки боковыхъ нефовъ значительную часть распора главнаго свода.

Стиль даннаго памятника отличается суровой простотой и истиннымъ величіемъ: церковь въ Понтиньи можно разсматривать какъ типъ цистеріанской архитектуры.

Въ монастырской церкви сенъ-Жерме (рис. 20) боковой нефъ подраздѣляется на два этажа: только нижній этажъ перекрытъ нер-

20



С.-Жерме.

вюрнымъ сводомъ, верхній же—крестовымъ сводомъ и защищается, какъ въ Понтиньи, односкатной крышей, покоящейся, вмѣсто фермъ, на настоящихъ аркбутанахъ.

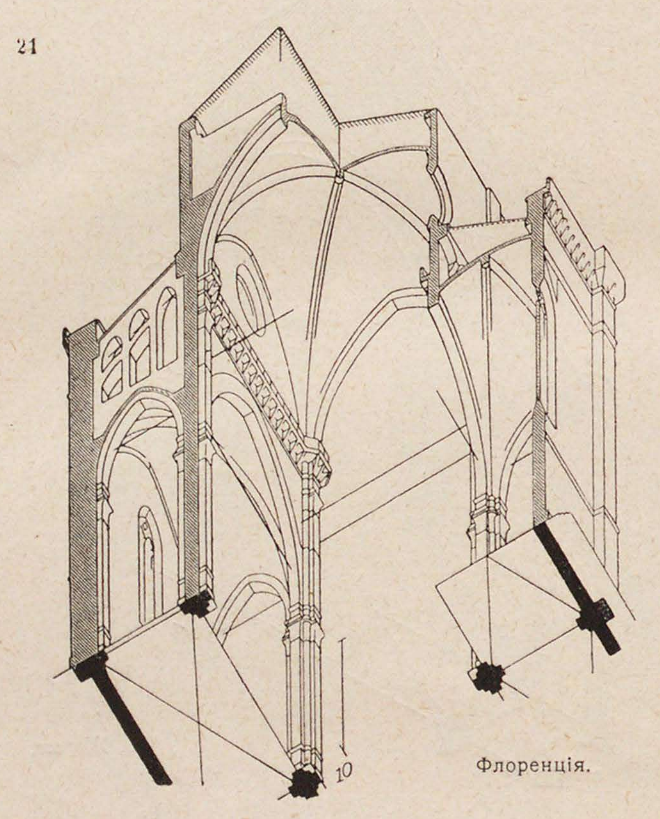
Въ обоихъ случаяхъ можно упрекнуть эти арки, защищенныя крышей, въ томъ, что ими слишкомъ высоко поднимаются основанія оконъ, освѣщающихъ главный нефъ;

Но это неизбѣжно вытекало изъ самой системы: опустить подоконники можно было лишь оставляя незащищенными аркбутаны.

б.—Итальянскій пріемъ XIV вѣка.—Къ задачѣ—защитить аркбутаны — вернулись итальянцы XIV вѣка, и Флорентійскій соборъ (рис. 21) представляетъ одно изъ изящныхъ ея рѣшеній:

Флорентійскій соборъ характеризуетъ собой то направленіе, которое приняли въ Италіи попытки приложить готическіе принципы, и является представителемъ тосканской школы, которая всего ближе стоитъ къ великимъ школамъ сѣверной Европы.

Своды центральнаго нефа удерживаются ажурными контрфросами, которые несутъ крышу и покоятся на подпружныхъ аркахъ



Флоренція.

боковыхъ нефовъ. Сводамъ послѣднихъ нефовъ (смотри правую половину рисунка) дали такой подъемъ, что односкатная крыша проходитъ, почти касаясь ихъ вершины.

Здѣсь не только скрыли подъ кровлей органы укрѣпленія сводовъ, но и (что еще не встрѣчалось въ предыдущихъ комбинаціяхъ) включили почти полностью во внутренность зданія охваченное этой крышей пространство.

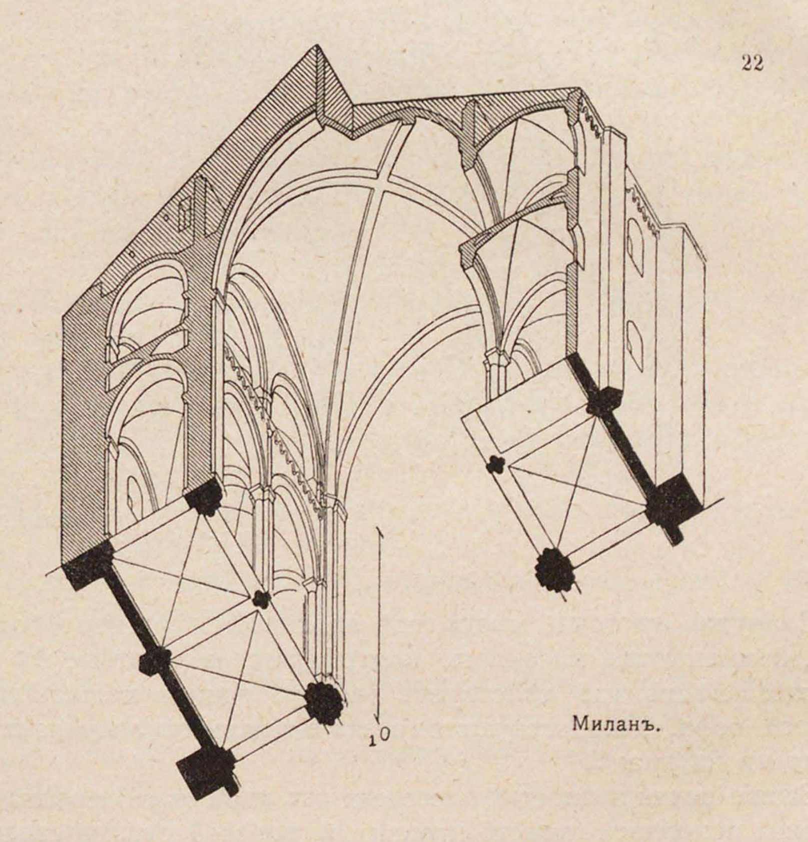
Къ сожалѣнію, эпероны были слишкомъ легко конструированы, они оказывали недостаточное сопротивленіе распору главныхъ сводовъ, почему и пришлось впослѣдствіи укрѣплять зданіе помощью

системы связей, продольныхъ и поперечныхъ: приложенiе идеи было несовершеннымъ, но тѣмъ не менѣе она не утрачиваетъ ни своей оригинальности ни своего достоинства.

Въ тосканской школѣ у основанiя сводовъ проходитъ галлерея, покоящаяся на кронштейнахъ и имѣющая видъ сильнаго карниза: этотъ карнизъ, которому соотвѣтствующаго мотива не встрѣчается въ сѣверныхъ архитектурахъ, прерываетъ восходящее направленiе линiй и глубоко измѣняетъ характеръ архитектуры.

III.—КОМБИНАЦIИ РАВНОВѢСIЯ БЕЗЪ ПОМОЩИ АРКБУТАНОВЪ.

Послѣ обзора тѣхъ комбинацiй въ устройствѣ нефа, гдѣ аркбутанъ какъ бы маскируется, перейдемъ къ такимъ системамъ, гдѣ онъ совсѣмъ не примѣняется:



Миланъ.

а.—Три нефа подъ общей крышей.—Необходимость прибѣгнуть къ аркбутанамъ для передачи силъ распора была вызвана различiемъ въ высотѣ между центральнымъ нефомъ и охватывающими его боковыми нефами.

Это затрудненіе устранялось, когда всѣ три нефа были одинаковаго подъема.

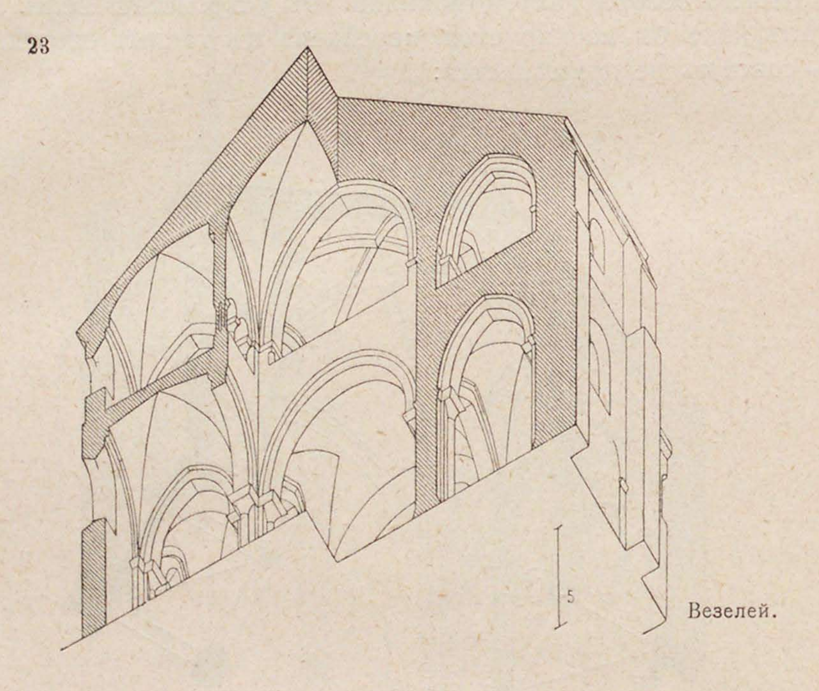
Этотъ пріемъ мы видѣли въ романскихъ церквахъ, лишенныхъ прямого освѣщенія, и находимъ его въ ц. св.-Амвросія въ Миланѣ (рис. 22):

Ц. св.-Амвросія, типъ и одинъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ ломбардской архитектуры, представляетъ такимъ образомъ три нефа, взаимно опирающіеся одинъ на другой.

Центральный нефъ покрытъ крестовыми сводами съ очень значительной вспарушенностью, ребра которыхъ поддерживаются нервюрами, квадратными въ сѣченіи и опирающимися на колонки съ архаическими капителями, выдѣляющіяся изъ тѣла пильера.

Боковые нефы, покрытые крестовыми сводами, въ два этажа и два звена бокового нефа отвѣчаютъ одному звену главнаго нефа.

23



Везелей.

Снаружи, въ томъ мѣстѣ, гдѣ проявляется распоръ большого свода, возвышаются массивные контрфорсы, квадратные въ планѣ; а въ томъ мѣстѣ, гдѣ дѣйствуетъ распоръ однихъ малыхъ сводовъ бокового нефа, довольствуются незначительными эперонами, треугольными въ планѣ.

Зданіе почти полностью возведено изъ кирпича, и первоначально черепицы покоились вмѣсто крыши на простой смазкѣ сводовъ.

Въ ц. св.-Михаила въ Павіи, гдѣ было воспроизведено въ существенныхъ чертахъ устройство ц. св.-Амвросія, сводъ центральнаго нефа возвышается поверхъ сводовъ боковыхъ нефовъ настолько,

что возможно было продѣлать небольшія окна, дающія непосредственное освѣщеніе.

Этотъ же пріемъ находится и въ Бургони, въ нартексѣ церкви въ Везелей (рис. 23):

Перестроенный къ концу XII вѣка на мѣстѣ болѣе скромнаго порша, остатки котораго еще видны, этотъ нартексъ представляетъ любопытный примѣръ сочетанія старыхъ романскихъ данныхъ съ готическими пріемами конструкціи.

Не только не примѣняется здѣсь аркбутанъ, но и сама нервюра играетъ лишь чисто декоративную роль: изъ трехъ звеньевъ лишь въ одномъ, которое находится въ глубинѣ и болѣе останавливаетъ взглядъ, имѣются по ребрамъ нервюры, но задѣланныя въ тѣло свода и, кромѣ того, слишкомъ тонкія, чтобы нести дѣйствительную роль: очевидно, эти нервюры явились въ силу одного простого вліянія моды въ такой странѣ, гдѣ еще господствовали крестовый сводъ и романская структура.

Въ Пуату то же совмѣщеніе трехъ нефовъ подъ общей крышей встрѣчается въ срединѣ XIII вѣка и, кажется, какъ въ Бургони, вытекаетъ изъ извѣстнаго романскаго вліянія—изъ нѣкотораго рода компромисса между традиціями прошлаго и методами новой архитектуры.

Романскія церкви Пуату были зданія съ глухимъ центральнымъ нефомъ, таковъ же и готическій соборъ въ Пуатье, основанный въ 1162 г. Элеонорой Гіеннской.

С. Парижской Богоматери и соборъ въ Пуатье — памятники одного времени.

На стр. 374 имѣется изображеніе нефа перваго собора, а на рис. 24—нефа второго собора, и достаточно сопоставить оба разрѣза, чтобы уловить глубокую разницу въ системахъ равновѣсія:

Въ Парижѣ распоръ центральнаго нефа передается на контрфорсы открытыми аркбутанами:

Въ Пуатье главный сводъ опирается непосредственно на охватывающіе его боковые нефы.

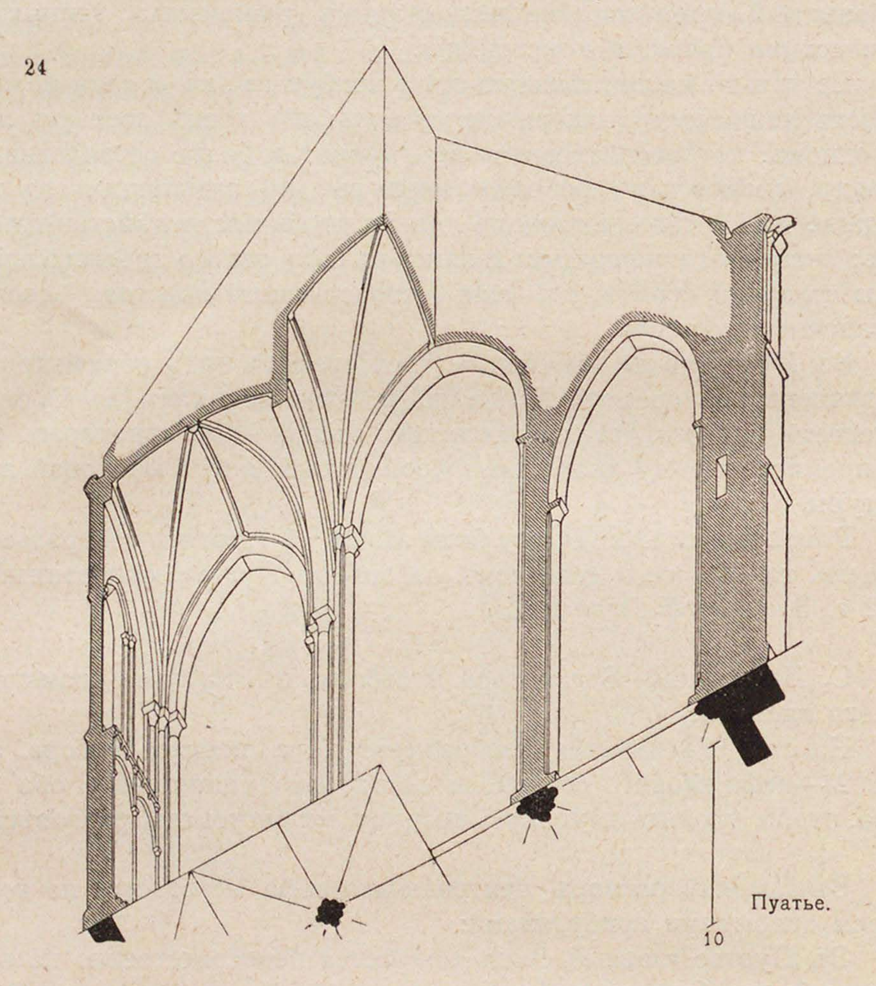
Въ Пуатье пожертвовано непосредственнымъ освѣщеніемъ;

Но зато устройство нефа упрощается, а благодаря положенію оконъ боковыхъ нефовъ на значительной высотѣ свѣтъ проникаетъ до центральнаго нефа.

Обращаютъ вниманіе, какъ детали структуры, почти сферическая форма сводовъ и ліерны по линіи шелыги въ каждой изъ распалубокъ.

Во Франціи имѣется нѣсколько счастливыхъ приложеній системы въ три нефа, сгруппированныхъ подъ общей крышей, и среди другихъ можно указать ц. св.-Лаврентія въ Партеней, представляющую уменьшенную копію собора въ Пуатье.

Къ XV вѣку число примѣровъ возрастаетъ: согласно этимъ даннымъ возводится множество сельскихъ церквей.



Но особеннымъ предпочтеніемъ пріемъ въ три нефа равнаго подъема пользовался въ рейнскихъ провинціяхъ.

Древнѣйшимъ изъ извѣстныхъ намъ рейнскихъ примѣровъ и однимъ изъ первыхъ готическихъ памятниковъ, возведенныхъ въ Германіи, является церковь св.-Елисаветы въ Марбургѣ (рис. 25), возведенная около 1236 г.

Со стороны ансамбля это зданіе представляетъ собою копію собора въ Пуатье.

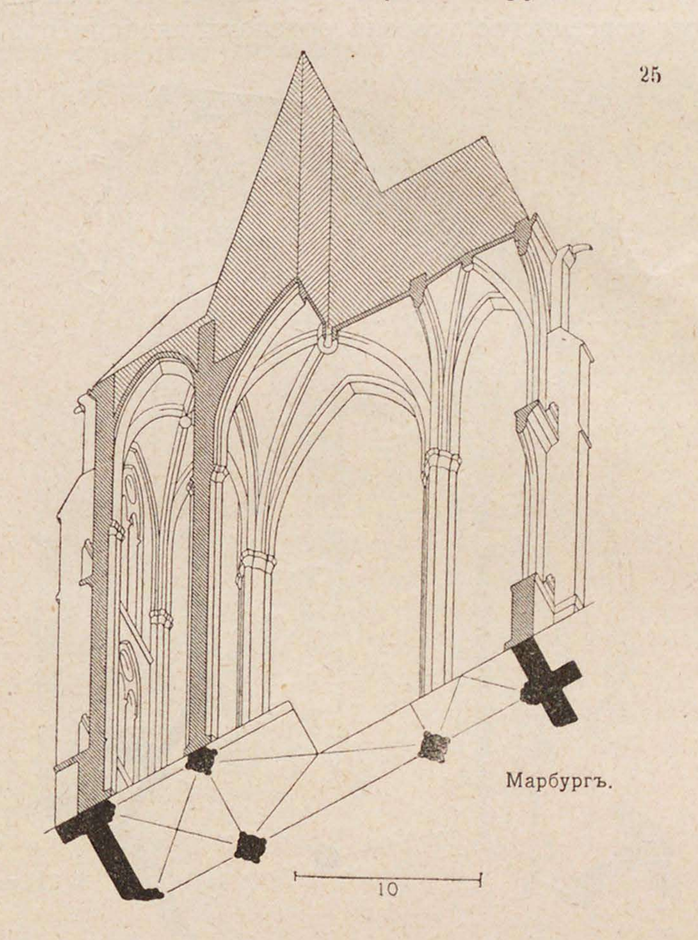
Изслѣдуя же детали, его можно скорѣе признать видоизмѣненіемъ типа съ центральнымъ нефомъ, фланкируемымъ двумя низкими нефами:

Корабль освѣщается двумя рядами оконъ;

Окна нижняго ряда наводятъ на мысль объ окнахъ такого боковового нефа, который былъ приподнятъ;

А крыша еще яснѣе указываетъ на обособленность центральнаго нефа, которая здѣсь имъ утрачена.

Быть-можетъ, это зданіе было начато по проекту въ три нефа различной высоты, но измѣнено во время сооруженія.



Марбургъ.

Какъ бы то ни было, но оно послужило моделью, вліяніе которой проявилось не только въ рейнскихъ провинціяхъ, но и въ центральной Германіи и достигло Австріи: соборы въ Ратисбонѣ, Мейссенѣ, Минденѣ, церковь въ г. Цветтль и ц. св. Стефана въ Вѣнѣ представляютъ три нефа, сгруппированные подъ общей кровлей.

б.—Два равныхъ нефа.—Церковь въ три нефа подъ одной крышей неизбѣжно страдаетъ недостаточностью освѣщенія.

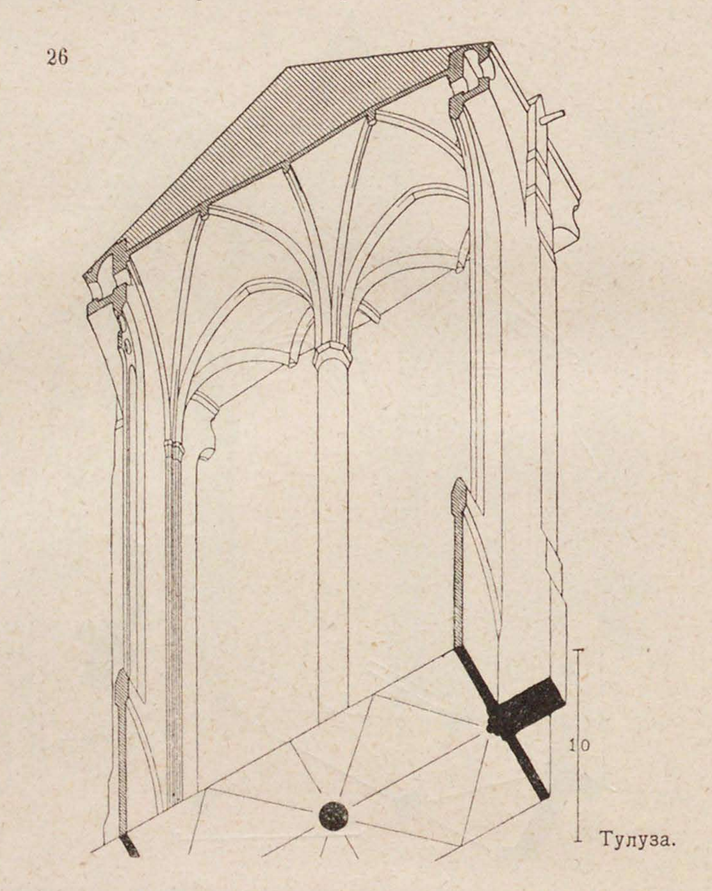
Планъ въ два нефа (рис. 26) былъ бы столь же пригоденъ для системы сводовъ, непосредственно поддерживаемыхъ одними контр-

форсами, безъ осложняющихъ систему аркбутановъ, и обладалъ бы преимуществомъ непосредственнаго освѣщенія.

Но онъ страдаетъ недостаткомъ, общимъ всѣмъ пріемамъ, гдѣ эффектъ не сосредоточивается на центральномъ мотивѣ: зданіе въ два нефа одного значенія всегда будетъ лишено единства.

Однако, простота исполненія заставила примириться съ указаннымъ важнымъ недостаткомъ, и съ конца XIII вѣка этотъ планъ былъ почти повсемѣстно усвоенъ орденомъ якобинцевъ.

26



Тулуза.

Въ церквахъ якобинцевъ, которыя прежде всего являются залами для проповѣдыванія, вдоль оси проходитъ рядъ колоннъ.

Примѣръ на рис. 26 заимствованъ изъ церкви якобинцевъ въ Тулузѣ;

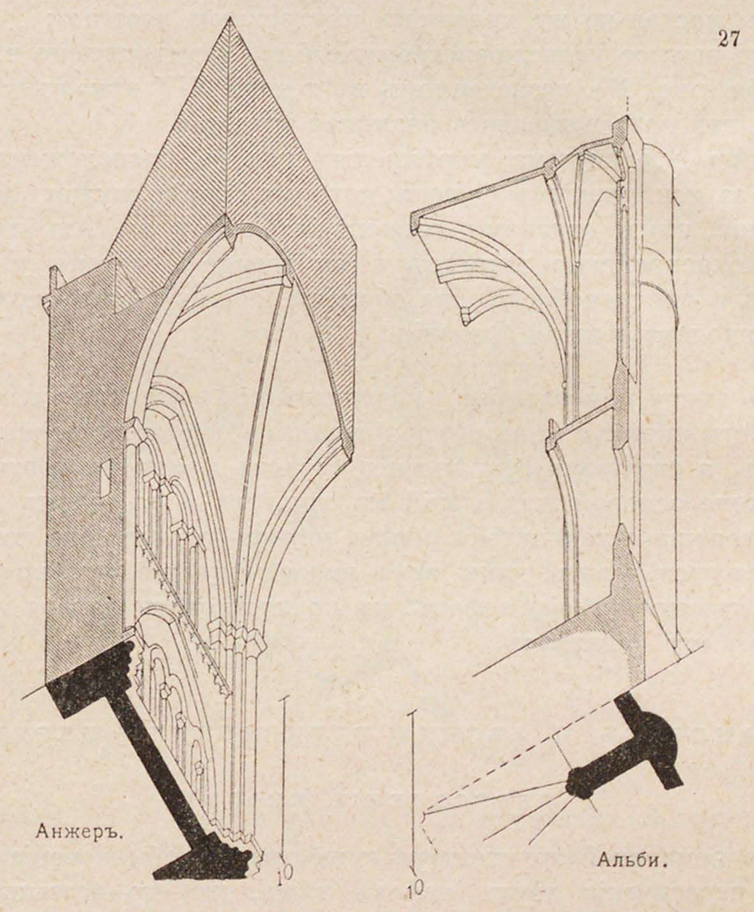
Такое же общее устройство, хотя и не въ столь смѣлыхъ пропорціяхъ, находится въ церкви якобинцевъ въ Ажанѣ, а также существовало въ церкви предмѣстья сенъ-Жакъ.

Въ гражданской архитектурѣ всякій разъ, когда дѣло касается постройки зала съ хорошимъ освѣщеніемъ и недорогого, будутъ поль-

зоваться планомъ въ два нефа; мы его найдемъ почти во всѣхъ монастырскихъ трапезныхъ.

в.—Церкви въ одинъ нефъ.—Истиннымъ рѣшеніемъ задачи непосредственнаго освѣщенія безъ передачи силъ распора и безъ того нарушенія цѣлостности эффекта, которое является неизбѣжнымъ въ зданіи съ двумя нефами, былъ бы планъ въ одинъ нефъ, съ рядами оконъ по каждой сторонѣ и съ контрфорсами, непосредственно примыкающими къ стѣнамъ.

Но здѣсь строитель становится лицомъ къ лицу передъ трудной задачей—возведенія сводовъ на большихъ пролетахъ:



Архитектура Анжуйской провинціи, пользуясь византійскими традиціями, воспринятыми ею изъ Перигора, была единственной въ XII вѣкѣ, которая пользовалась этимъ простымъ и широкимъ пріемомъ.

Соборъ въ Анжерѣ, нефъ котораго былъ начатъ въ 1145 г., т.-е. лишь пятью годами послѣ окончанія ц. сенъ-Дени, представляетъ собою зданіе въ одинъ корабль (рис. 27).

Своды, возведенные на нервюрахъ, имѣютъ ту форму, очень близкую къ сферической чашѣ, которую мы видѣли въ Пуатье (стр. 404).

Несосредоточенному распору вспарушенныхъ распалубокъ противодѣйствуютъ толстыя стѣны, а углы звеньевъ укрѣплены могучими эперонами, поднимающимися вертикально, безъ уступовъ.

Въ архитектурѣ Анжуйской провинціи, какъ и въ архитектурѣ королевскихъ владѣній, контрфорсы расположены по внѣшности зданій.

Перебросивъ своды отъ одного контрфорса къ другому, можно было бы настолько же увеличить внутреннюю площадь:

Это важное усовершенствованіе было осуществлено въ соборѣ г. Альби (рис. 27), возведенномъ въ теченіе XIV вѣка въ такой провинціи, гдѣ поддерживалась античная традиція.

Здѣсь вся система укрѣпленія сводовъ расположена внутри зданія, за исключеніемъ башенъ, которыя скорѣе служатъ для фланкированія, чѣмъ органами равновѣсія: соборъ въ Альби представляетъ одновременно примѣръ и внутренней системы укрѣпленія сводовъ и приспособленій для обороны, общихъ всѣмъ архитектурнымъ школамъ южной Франціи.

Въ этотъ моментъ были исчерпаны всѣ возможныя комбинаціи: аркбутанъ вызвалъ смѣлыя сооруженія съ непосредственнымъ освѣщеніемъ, а структура укрѣпленія сводовъ простыми контрфорсами послужила основой для зданій въ три, два и въ одинъ нефъ; на этомъ должна остановиться общая исторія готическаго нефа. Намъ остается изслѣдовать, какъ нефъ видоизмѣняется, чтобы приспособиться къ пересѣченію нефовъ, къ круглой части алтаря и охватывающимъ его капелламъ.

ТРАНСЕПТЪ И АБСИДА ГОТИЧЕСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ.

ПЕРЕСѢЧЕНІЕ НЕФОВЪ.

Въ романской архитектурѣ существовало обыкновеніе выдѣлять мѣсто пересѣченія двухъ нефовъ тѣмъ, что его возвышали надъ общей массой зданія:

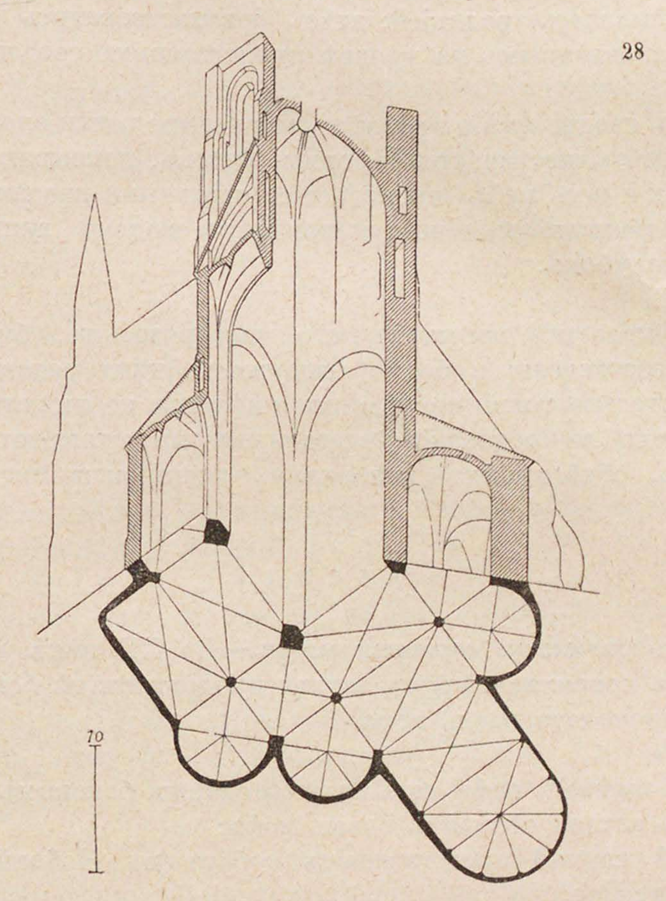
Если зданіе перекрывалось деревянными стропилами, то крышу этого звена устанавливали на болѣе высокомъ уровнѣ; если же зданіе перекрывалось сводами, то пересѣченіе нефовъ отмѣчалось высокимъ куполомъ.

Первый случай представляетъ нормандская школа, второй— школы Бургони (клюнійская), Оверни, Пуату и Рейна.

Въ готическую эпоху этотъ обычай возвышать центральное звено удерживается лишь въ тѣхъ провинціяхъ, гдѣ сохранилась традиція романской архитектуры:

Почти во всѣхъ нормандскихъ и англійскихъ соборахъ пересѣченіе нефовъ отмѣчается высокимъ сводчатымъ фонаремъ (Руанъ и др.).

Въ бургонской школѣ этотъ пріемъ воспроизводится въ ц. Богородицы въ Дижонѣ и въ Лозаннскомъ соборѣ.



Наоборотъ, въ тѣхъ провинціяхъ, гдѣ романская архитектура оставила лишь незначительныя воспоминанія, возвышеніе въ видѣ фонаря рѣдко встрѣчается:

Въ Шампани не имѣется ни одного примѣра его; въ Блуа находится небольшой куполъ;

Въ Ferrières (Loiret) центральное звено, покрытое нервированнымъ куполомъ, представляетъ восьмигранную плоскость, отъ которой развѣтвляются нефы и алтарь;

Въ школѣ Иль-де-Франса фонарь, возвышающійся надъ нефами и получающій свѣтъ изъ оконъ, расположенныхъ поверхъ ихъ крышъ, встрѣчается лишь въ Лаонѣ и въ Braisne.

На рис. 28 показаны общій видъ и структура фонаря церкви въ Braisne; приведенная на стр. 280 деталь объясняетъ, какъ силы распора производятъ давленіе на арки, примыкающія къ фонарю и укрѣпляющія его, и какъ, въ свою очередь, эти арки переносятъ давленіе на контрфорсы.

Это была смѣлая конструкція, чѣмъ и объясняются, несмотря на ея красоту, колебанія прибѣгать къ ней въ тѣхъ школахъ, гдѣ она не вызывалась традиціей: здѣсь довольствовались однимъ сводомъ, установленнымъ на уровнѣ прилегающихъ сводовъ.

Этотъ сводъ, имѣя не болѣе какъ четыре точки опоры, никогда не могъ имѣть шестичастной формы сводовъ, покрывающихъ нефы.
Когда и весь нефъ покрытъ шестичастными сводами, центральное звено покрыто если не куполомъ, то сводомъ лишь изъ четырехъ распалубокъ.

Что касается несущихъ его пильеровъ, то, будучи болѣе широко разставлены и болѣе нагружены, чѣмъ рядовые пильеры, они значительно толще послѣднихъ и никогда не имѣютъ цилиндрическаго вида въ основаніи; всегда они представляются въ видѣ массивовъ, обдѣланныхъ колонками, поднимающимися съ основанія.

АБСИДА.

Послѣдовательные варіанты плана.—Въ XII вѣкѣ придерживались, какъ правила, вокругъ алтаря продолжать тѣ боковые нефы, которые проходятъ вдоль нефа.

Если главный нефъ окаймляется однимъ боковымъ нефомъ, то и вокругъ алтаря обходитъ одинъ нефъ:
Такой случай представляютъ соборъ въ Нойонѣ и ц. сенъ-Жерменъ де-Прэ.

Если вдоль главнаго нефа проходятъ два боковыхъ, то оба они продолжаются и опоясываютъ абсиду:
Такой случай представляютъ соборы въ Парижѣ и Буржѣ.

Къ концу XII вѣка, когда для остова зданія уже не примѣняютъ планъ пятичастнаго нефа, мы видѣли, что онъ удерживается со стороны алтаря, который благодаря этому получаетъ больше величія и значенія:
Такъ, напр., въ Шартрскомъ соборѣ имѣются двѣ боковыя галлереи, начинающіяся вмѣстѣ съ алтаремъ и охватывающія абсиду.

На стр. 254 были перечислены главнѣйшія комбинаціи, позволяющія перекрыть сводами кольцевыя галлереи:

Покрытіе сводами второй галлереи наталкивается на нѣкоторыя затрудненія, и, несмотря на гибкость нервюрной конструкціи, вторая галлерея имѣетъ всегда болѣе или менѣе неудачный видъ:

Въ XIII вѣкѣ и она также исчезаетъ; лишь въ прямой части алтаря сохраняются обѣ боковыя галлереи, а съ точки закругленія остается одна изъ нихъ.

Чтобы прослѣдить это послѣдовательное видоизмѣненіе, достаточно обратиться къ планамъ на стр. 364 и 367:

Въ планахъ Р и В (XII вѣкъ) вокругъ алтаря обходятъ двѣ боковыхъ галлереи.

Въ планѣ А (XIII вѣкъ) въ круглой части довольствуются одной галлереей.

Одинъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ этого упрощенія находится въ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ; начиная съ XIII вѣка, оно распространяется повсюду: оно встрѣчается въ соборахъ Реймса, Аміена, Тура и даже въ рѣдкихъ церквахъ съ пятью нефами: Труа, Кёльнъ, Миланъ.

Изъ семи нефовъ Антверпенскаго собора лишь одинъ изъ нихъ продолжается вокругъ абсиды.

Въ Braisne, гдѣ абсида не имѣетъ деамбулаторія (рис. 28), переходъ отъ широкой площади трансепта къ узкой алтарной части достигается при помощи группы изъ двухъ капеллъ, очень удачно соединенныхъ подъ 45°; этотъ изящный пріемъ нашелъ подражаніе въ области Рейна (ц. Богородицы въ Трирѣ), въ Баваріи (церковь въ г. Ксантенъ) и даже въ Венгріи (ц. св.-Елисаветы въ Кассовіи).

Въ ранній періодъ готической архитектуры стѣна абсиды возводилась по круглому плану, представляла цилиндрическую плоскость, и всѣ оконные пролеты страдали той сложностью, которая вызывается конструкціей, гдѣ пересѣкаются кольцевой-коробчатый и конусовидный своды.

Эта форма была унаслѣдована отъ романской архитектуры, гдѣ абсида покрывалась полукуполомъ:

Она недолго пережила купольный сводъ, которымъ единственно и оправдывалось ея примѣненіе.

Лишь въ первой трети XIII вѣка окончательно покидаютъ круглый планъ и переходятъ къ многограннымъ планамъ.

Въ ц. Богородицы въ Шалонѣ абсида, еще сохраняя снаружи круглый видъ, внутри уже многоугольная, чѣмъ устраняются въ значительной долѣ затрудненія въ пересѣченіи распалубокъ и уменьшается неустойчивость, вызываемая сложностью конструкціи.

Въ Реймскомъ соборѣ капеллы алтаря, возведеннаго къ 1220 г., были заложены на кругломъ основаніи и закончены по многоугольному плану: въ этихъ двухъ зданіяхъ можно уловить путь къ тому рѣшенію, которое кажется столь естественнымъ и появленіе котораго столь запоздало.

Въ англійской архитектурѣ алтарь лишь въ рѣдкихъ случаяхъ заканчивается абсидой: главный нефъ прерывается прямой стѣной съ широкими окнами, заполненными витражами.

Къ этому пріему, простому и величественному, во Франціи прибѣгали лишь въ рѣдкихъ случаяхъ:

Онъ нашелъ примѣненіе къ Долѣ, вѣроятно, подъ вліяніями, исходившими изъ Англіи.

Въ Лаонѣ онъ явился послѣ передѣлки первоначальнаго плана, гдѣ абсида была круглая (см. стр. 367, пл. L).

Въ значительномъ числѣ церквей хоръ оріентируется подъ очень замѣтнымъ угломъ относительно оси нефа:

Исходя изъ идеи, согласно которой планъ имѣетъ символическій смыслъ, полагали, что символизація стремилась выразить не только крестъ, но даже и наклоненіе главы умирающаго Спасителя.

Въ дѣйствительности же отклоненіе осей наблюдается лишь въ зданіяхъ, исполненныхъ въ два пріема.

Когда зданіе возводилось въ одинъ пріемъ, какъ, напр., соборы въ Реймсѣ и Аміенѣ, то эта неправильность никогда не встрѣчается;

Когда же она существуетъ, то просто является результатомъ неправильной планировки.

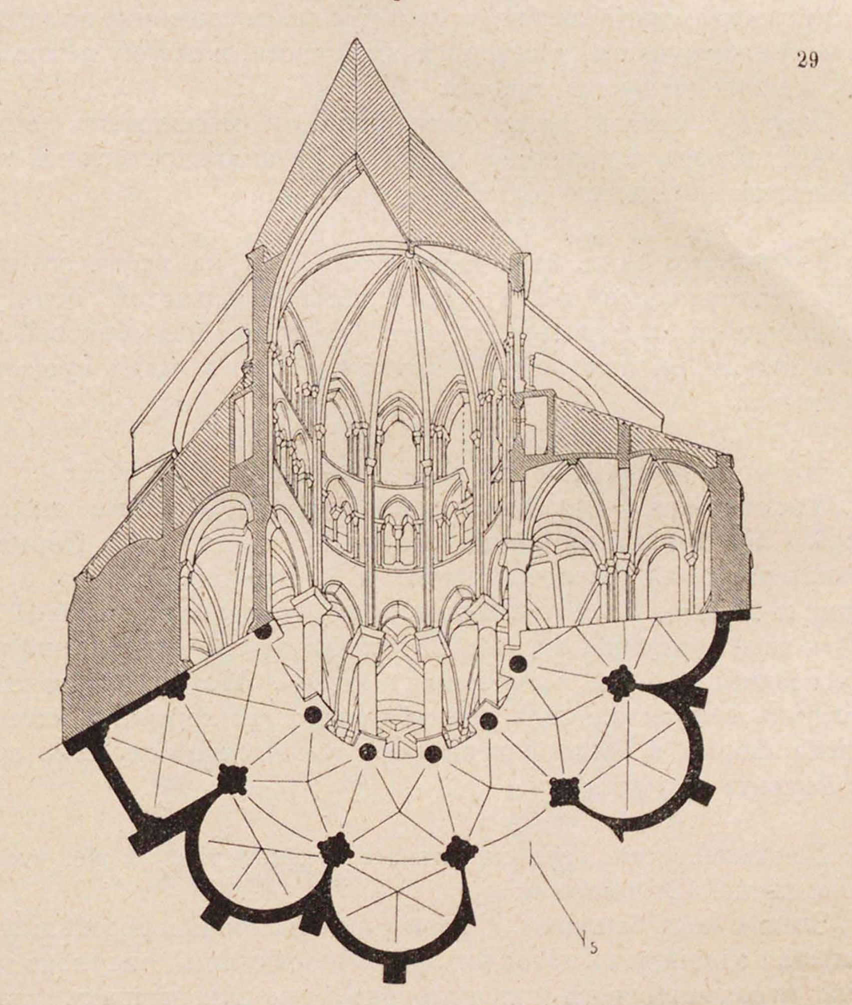
Продолженіе осей всегда наталкивается на затрудненія:

Въ соборѣ св.-Петра (Римъ) достаточно было бы незначительной ошибки въ установленіи осей, и нефъ его представлялъ бы такое же отклоненіе по отношенію алтаря, какое замѣчается въ большинствѣ готическихъ памятниковъ.

Въ этихъ памятникахъ ось отклоняется то вправо, то влѣво: ея искривленіе является ничѣмъ инымъ, какъ результатомъ ошибки въ планировкѣ.

Устройство верхнихъ частей алтаря. — На рис. 29 показано устройство одного алтаря ранняго період готическаго искусства,— алтаря въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, окончаніе котораго совпадаетъ съ началомъ работъ въ с. Парижской Богоматери.

Обѣ даты связываются однимъ историческимъ событіемъ: въ 1163 г. папа Александръ III, искавшій убѣжища во Франціи во время одного изъ критическихъ моментовъ борьбы за инвеституру, освятилъ алтарь въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ и положилъ первый камень хора въ с. Парижской Богоматери.



29

Лѣвая половина рисунка представляетъ зданіе въ его первоначальномъ состояніи, а правая—въ томъ видѣ, какъ онъ сохранился до насъ:

Нервюры круглой части удерживаются лучевыми контрфорсами и сходятся въ общей вершинѣ, гдѣ ихъ усилія уравновѣшиваются.

По данному рисунку можно судить о вліяніи, какое оказываетъ круглая форма абсиды на конструкцію и устойчивость аркадъ и оконъ:

Архивольты представляютъ собою кривыя двойной кривизны, и замки выжимаются изъ арокъ наружу.

Эти затрудненія уменьшаются сокращеніемъ пролетовъ тѣхъ звеньевъ, гдѣ начинается круглый планъ.

Вслѣдствіе сжатія звеньевъ, пильеры, расположенные по закругленію, менѣе нагружены, чѣмъ въ прямой части, и потому не требуютъ столь же значительнаго сѣченія:

Повсюду, каковы бы ни были форма и массивность рядового пильера, пильеръ закругленія покоится на цилиндрическомъ стволѣ крайне незначительнаго діаметра.

Трифоріумъ въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ на всемъ его протяженіи первоначально былъ обработанъ стрѣльчатой аркатурой, сохранившейся въ первомъ его звенѣ, а крыша надъ боковой галлереей и капеллами имѣла болѣе крутой подъемъ, чѣмъ существующая крыша.

Это устройство было измѣнено въ теченіе XIII вѣка:

Одновременно съ тѣмъ, какъ подняли вершины оконъ въ соборѣ Сана и какъ опустили основанія оконъ въ с. Парижской Богоматери, были опущены также и основанія оконъ въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ; а это повлекло, какъ указано на правой половинѣ нашего рисунка, къ замѣнѣ стрѣльчатыхъ арокъ трифоріума архитравами, которые мы и видимъ теперь. За этимъ исключеніемъ, памятникъ сохранилъ свой прежній видъ: его легкія, но еще сдержанныя формы ясно характеризуютъ готическое искусство въ первый моментъ его развитія.

Доказательства первоначальнаго устройства тѣ же, что и въ с. Парижской Богоматери:

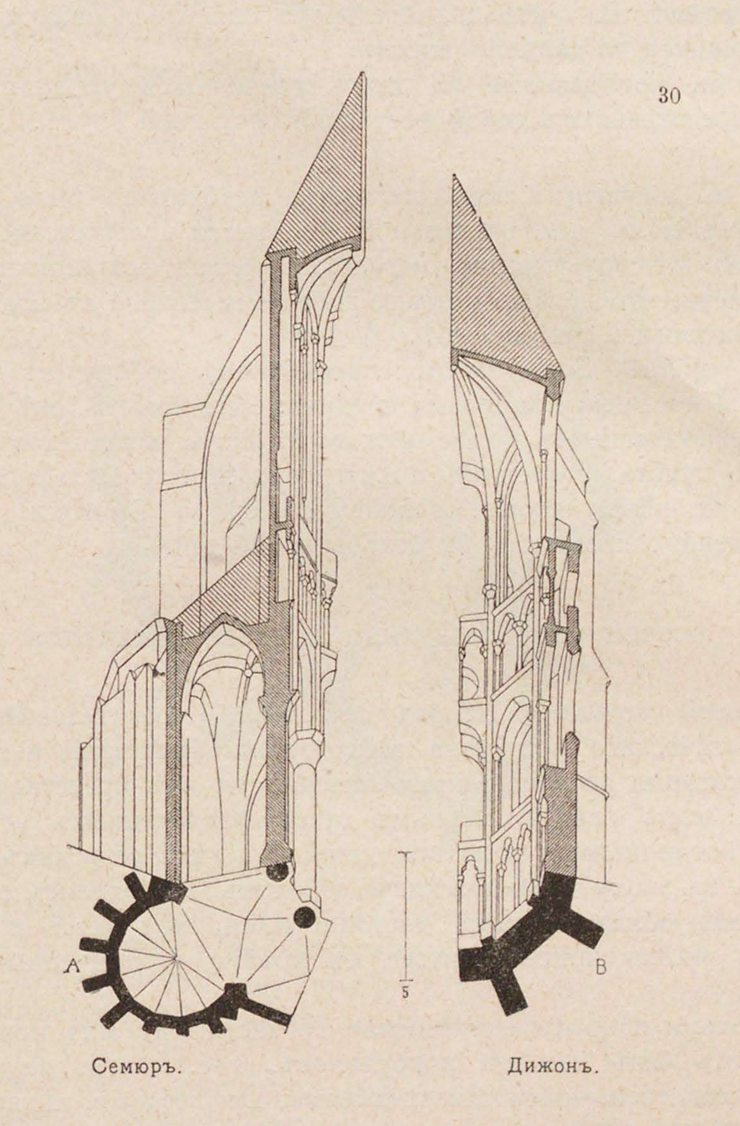
Звенья подъ башнями, которыя не отважились передѣлывать по окончаніи зданія, и въ которыхъ сохранился старый рисунокъ трифоріума; и сохранившіяся отъ колонокъ, декорировавшихъ снаружи окна, базы, которыми отмѣчается уровень подъема старой крыши.

Примѣрами на рис. 30 резюмируются успѣхи, достигнутые въ XIII вѣкѣ:

Одинъ заимствованъ изъ ц. Богородицы въ Дижонѣ, другой—изъ собора въ Семюрѣ (пр. Auxois); первый соотвѣтствуетъ срединѣ, а другой—второй половинѣ указаннаго вѣка.

Въ обоихъ случаяхъ планъ полигональный: нѣтъ болѣе ни аркадъ ни оконъ, кривыхъ въ планѣ; конструкція упрощается и устойчивость лучше обезпечена.

Въ Дижонѣ абсида безъ деамбулаторія: силы распора уничтожаются непосредственно контрфорсами.



Семюръ. Дижонъ.

Трифоріумъ, необходимый вдоль нефа, гдѣ существуетъ боковая галлерея, продолжается здѣсь уже изъ однихъ соображеній регулярности и имѣетъ видъ галлереи, въ задней стѣнѣ которой продѣланы круглыя окна.

Замѣнивъ круглыя окна трифоріума въ Дижонѣ стрѣльчатыми пролетами, получимъ устройство, обычно примѣнявшееся, начиная съ 1250 г., для абсидъ безъ деамбулаторія: ц. saint - Sulpice въ Favières (деп. Сены и Уазы), въ сенъ - Амандъ (деп. Марны) и др.

Въ Семюрѣ (рис. 30, А) мы возвращаемся къ тому случаю гдѣ алтари охватываются кольцевой галлереей.

Смѣлость конструкціи здѣсь достигаетъ крайнихъ предѣловъ:

Основанія устоевъ, въ видѣ стержней изъ камня en délit, поддерживаютъ на очень значительномъ свѣсѣ основанія колонокъ, подымающихся до самыхъ сводовъ;

Устои, прорѣзанные на двухъ различныхъ уровняхъ галлереями, представляютъ собой настоящій составной брусъ.

Чтобы достигнуть такой легкости, необходимо было располагать матеріаломъ исключительной прочности и особенной увѣренностью въ конструктивныхъ методахъ: полная сохранность зданія доказываетъ, что не было ничего преувеличеннаго въ этомъ довѣріи строителя къ самому себѣ.

Въ соборѣ Бовэ, почти современномъ собору въ Семюрѣ, строителя постигли нѣкоторыя неудачи: быть-можетъ, онѣ зависятъ единственно лишь отъ болѣе низкаго качества матеріаловъ; позволительно думать, что если бы архитекторъ этого собора располагалъ такимъ же известнякомъ, какой имѣется въ Бургони, то и его произведеніе сохранилось бы безъ поврежденій.

ОСОБЕННОСТИ СЕЛЬСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ И КАПЕЛЛЪ.

Сельскія церкви. — На ряду съ этими поразительными созданіями готическаго искусства заслуживаютъ вниманія и скромныя зданія, которыя по самой многочисленности ихъ представляютъ по крайней мѣрѣ равную первымъ сумму затраченныхъ усилій. На рис. 31 воспроизводится алтарь одной изъ тѣхъ сельскихъ церквей, которыя въ эпоху французскихъ соборовъ возводились тысячами и которыя обладали тѣмъ достоинствомъ, что здѣсь въ совершенствѣ умѣли приспособиться къ крайне ограниченнымъ средствамъ.

Сводами покрыты единственно тѣ части, гдѣ ихъ можно было установить безъ помощи аркбутановъ, т.-е. части, не имѣющія боковой галлереи,—абсида и трансептъ: для нефа же, гдѣ вслѣдствіе боковыхъ галлерей пришлось бы прибѣгнуть къ передачѣ силъ распора, довольствуются деревяннымъ покрытіемъ.

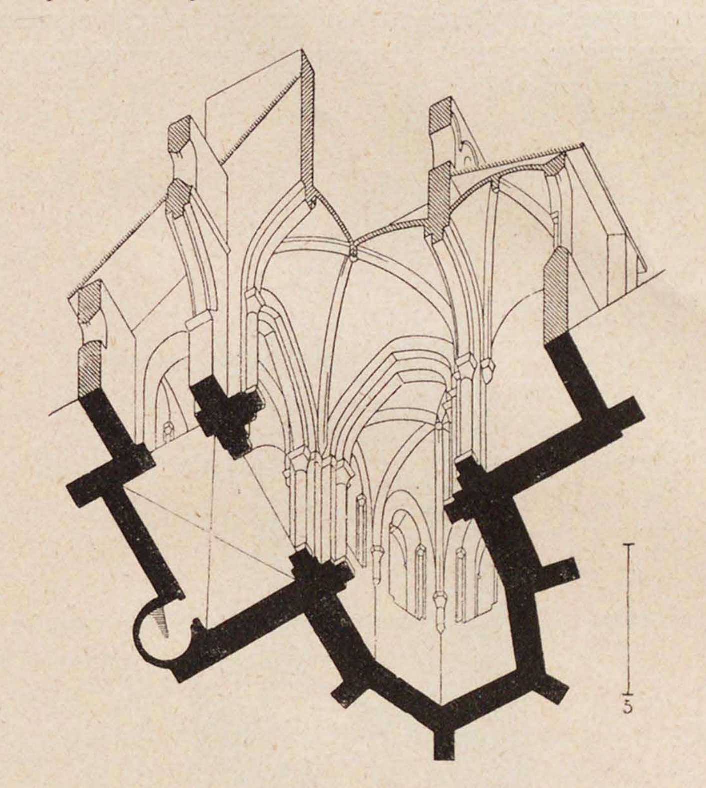
На пересѣченіи нефовъ возвышается башня, служащая колокольней.

Описанный типъ варьируется до безконечности: то башня переносится ко входу и въ нижнемъ этажѣ служитъ поршемъ, то откидываются въ планѣ концы креста, своды же зачастую замѣняются деревянной конструкціей.

А въ деревняхъ и бѣдныхъ кварталахъ городовъ строили церкви даже съ деревянными стѣнами и деревянными крышами; одна изъ этихъ маленькихъ церквей, восходящая къ XIV вѣку, сохранилась въ одномъ предмѣстьѣ Труа, другая существуетъ въ Гонфлёрѣ.

Конечно, здѣсь нѣтъ мѣста для сложныхъ комбинацій, но эти зданія, оставаясь тѣмъ, чѣмъ они и должны быть, обладаютъ своей физіономіей и своимъ стилемъ: съ такимъ же правомъ, какъ и французскіе соборы, они принадлежатъ искусству.

31



Капеллы. — Капеллы, примыкающія къ алтарямъ большихъ церквей, трактуются какъ настоящія абсиды: на стр. 338 (рис. 40, А) представлена одна изъ капеллъ, расположенныхъ лучеобразно вокругъ хора Реймскаго собора.

Помимо этихъ капеллъ, сливающихся въ одно цѣлое съ остовомъ главнаго зданія, существуютъ и такія, которыя образуютъ, такъ сказать, обособленную церковь.

Нами были указаны капелла въ сенъ-Жерме и старинная капелла въ ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ.

Отмѣтимъ также капеллы въ замкахъ и архіепископствахъ, напр., капеллы въ Реймскомъ архіепископствѣ (рис. 32), въ Нойонскомъ епископствѣ, св.-Капелла въ Парижѣ (рис. 33, А), капеллы въ Винсенскомъ замкѣ и въ Авиньонскомъ дворцѣ (В).

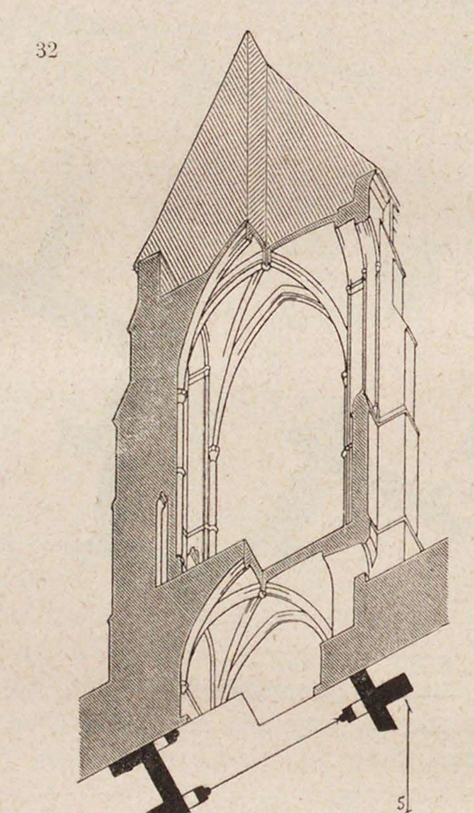
Большею частью онѣ были въ два этажа:

Верхній этажъ служилъ молельней, расположенной на уровнѣ аппартаментовъ, и иногда сообщался съ отапливаемымъ тайникомъ, гдѣ сеньоръ скрывался отъ любопытныхъ.

Одинъ нижній этажъ предназначался для публичнаго совершенія обрядовъ.

Конструкція была столь же просто задуманной, какъ и богато украшенной: отсутствіе боковыхъ галлерей дѣлало возможнымъ непосредственное укрѣпленіе сводовъ помощью контрфорсовъ, прилегающихъ къ стѣнамъ.

32



Реймсъ.

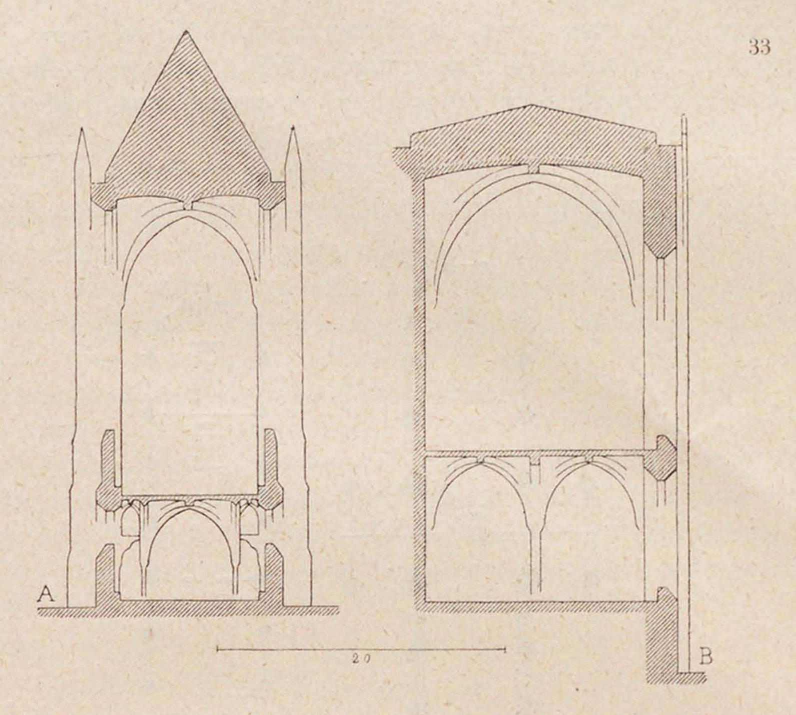
Единственная особенность въ устройствѣ проистекала отъ недостатка высоты для капеллы, расположенной въ первомъ этажѣ.

Въ Реймсѣ (рис. 32), съ цѣлью установить ширину этой капеллы пропорціонально ея высотѣ, сузили ея пролетъ помощью каменныхъ массивовъ, заполняющихъ ту плоскость, которою желали пожертвовать.

Это былъ ошибочный пріемъ, который затѣмъ уже нигдѣ не повторяется.

Въ св-Капеллѣ прибѣгли къ раздѣленію нижняго этажа на три нефа (рис. 33, А);

Въ Авиньонѣ нижняя капелла (В) была раздѣлена на два нефа.



Въ обоихъ случаяхъ, ничего не теряя въ площади, удалось достигнуть очень удачной пропорціи.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО ГОТИЧЕСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ.

Устройство готическаго алтаря въ различныя эпохи.—Въ началѣ готическаго періода церковь имѣетъ видъ зала безъ внутреннихъ подраздѣленій, съ изолированнымъ престоломъ, положеніе котораго отвѣчаетъ пересѣченію нефовъ или, точнѣе, входу въ первое звено хора.

Въ такомъ положеніи престолъ, не загромождая ни главнаго ни поперечныхъ нефовъ, виденъ со всѣхъ точекъ;

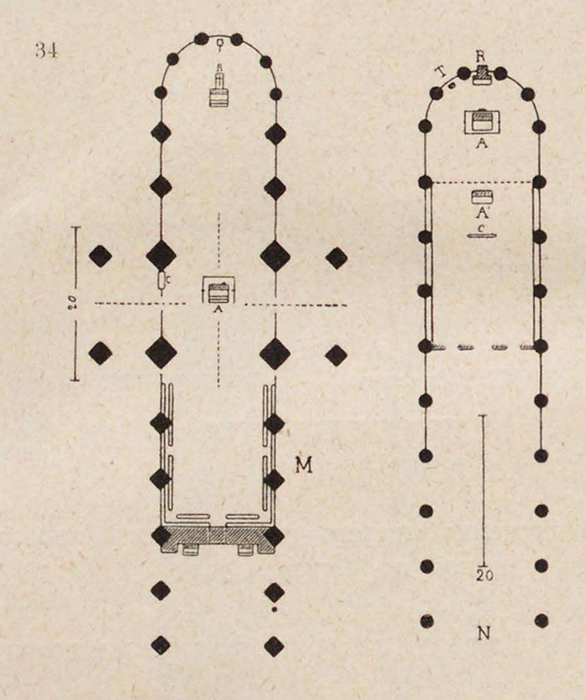
Центральное звено, иногда возвышающееся въ видѣ фонаря, образуетъ поверхъ него монументальную сѣнь, а снаружи его положеніе отмѣчается высокимъ шпицемъ.

Романская крипта, гдѣ хранились реликвіи, теперь упраздняется: позади престола на виду всѣхъ возвышается замѣняющая ее рака съ мощами;

Готическое искусство формируется въ эпоху открытаго передъ глазами народа совершенія обрядовъ. Но вскорѣ же наступаетъ реакція, которая, въ свою очередь, оставитъ по себѣ слѣдъ (стр. 366),

Благодаря указаніямъ, почерпнутымъ особенно изъ отчетовъ о расходахъ, мы можемъ представить себѣ, по крайней мѣрѣ въ его ансамблѣ, внутреннее устройство въ двухъ французскихъ соборахъ,—Реймскомъ и Буржскомъ (рис. 34):

Въ Реймсѣ однѣ алтарныя преграды, повидимому, являются результатомъ дополненій, не входившихъ въ первоначальный проектъ;



Въ Буржѣ чувствуется вліяніе той реакціи, которая совершилась въ срединѣ XIII вѣка и имѣла въ виду окружить обряды таинственностью.

Алтарь Реймскаго собора былъ устроенъ такъ, какъ это показано на рис. M:

A — главный алтарь; C — кустодія, или дарохранительница, отдѣленная отъ престола; R — престолъ съ реликвіями; T — мѣсто епископа.

Въ Реймсѣ сооруженіе преграды вокругъ алтаря не повлекло замѣтныхъ измѣненій въ общемъ устройствѣ: чтобы уединить престолъ, удовольствовались тѣмъ, что къ закрытому алтарю присоединили первыя звенья нефа.

Въ Буржѣ (планъ N) первоначальный престолъ, весьма вѣроятно, занималъ, какъ и въ Реймсѣ, центральное положеніе:

Во время возведенія алтарной преграды, вмѣсто того, чтобы выдвинуть жюбэ, отодвинули назадъ престолъ, а епископское мѣсто перенесли на сторону алтаря.

Не только между хоромъ и нефомъ помѣщалось жюбэ, но и отъ хора алтарь отдѣлялся завѣсой.

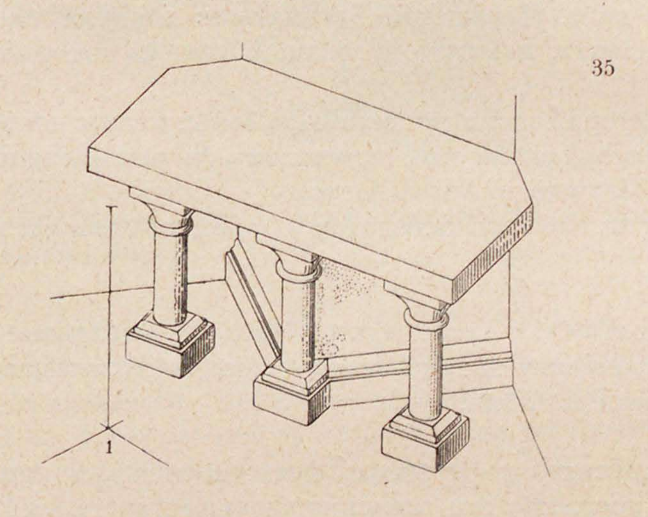
Въ окончательномъ видѣ устройство было таково:

A′ — престолъ хора; A — главный престолъ; R — престолъ съ реликвіями; T — мѣсто епископа.

Престолъ и его принадлежности. — Въ теченіе всего XII вѣка престолъ хранитъ романскій характеръ, т.-е. имѣетъ видъ стола или скорѣе (такъ какъ идея престола-гробницы всегда преобладала въ латинской церкви) прямоугольнаго массива въ формѣ саркофага.

Престолъ въ формѣ саркофага имѣется въ Асти, Авена (деп. Саоны и Лауры), въ сенъ-Жерме;

Въ церквахъ Norrey (Кальвадосъ) и Bois-Sainte-Marie (деп. Саоны и Луары), въ капеллахъ Монтреаля каменная плита престола поддерживается простыми колонками. Иногда задняя сторона плиты покоится на массивѣ, который обезпечиваетъ солидность и напоминаетъ видъ гробницы.



Примѣръ на рис. 35 заимствованъ изъ ц. въ Norrey.

До средины XIII вѣка главный престолъ, какъ и въ раннихъ базиликахъ, представляетъ собою совершенно открытую платформу; на немъ помѣщаются лишь крестъ и свѣтильники, и онъ не имѣетъ иного аксессуара, кромѣ киворія, совершенно открытаго, завѣса котораго задергивается лишь въ моментъ освященія св.-даровъ. Епископъ съ своего традиціоннаго мѣста обозрѣваетъ все собраніе молящихся.

Ретабль, запрестольный образъ, долгое время употреблявшійся лишь въ капеллахъ,—въ ихъ алтаряхъ, прилегавшихъ къ стѣнѣ,—дѣлается украшеніемъ главнаго престола въ тотъ моментъ, когда послѣдній занимаетъ въ глубинѣ алтаря мѣсто, гдѣ нѣкогда помѣщался тронъ епископа.

Тогда престолъ снабжаютъ не только спинкой, скульптурной или изъ драгоцѣннаго металла, но и отдѣляютъ завѣсами: съ задней и боковыхъ сторонъ его проходитъ пологъ и замѣняетъ собою балдахинъ, или романскую сѣнь.

Коль скоро алтарь отъ молящихся скрывается алтарной преградой—жюбэ, то завѣса дѣлается излишней: она исчезаетъ въ то же время, какъ и сѣнь.

Такимъ образомъ въ исторіи престола можно различить двѣ эпохи, одна изъ которыхъ предшествуетъ срединѣ XIII вѣка, а другая слѣдуетъ за ней.

Для первой мы располагаемъ лишь очень неопредѣленными документами, — нѣсколькими барельефами, на которыхъ можно видѣть престолъ безъ ретабля и осѣняющій его киворій.

Наиболѣе полное изъ этихъ изображеній находится на двери Пр.-Дѣвы въ с. Парижской Богоматери: эдикула, представляющая ковчегъ завѣта, повидимому, скопирована съ какого-либо престола XII вѣка.

Для второй эпохи существуютъ болѣе точные документы: между прочимъ имѣются рисунки престоловъ съ ретаблями и завѣсами изъ соборовъ Парижа и Арра (Arras).

На рис. 36 воспроизводится примѣръ, заимствованный изъ Арра:

Престолъ въ Арра, какъ и всѣ средневѣковые престолы, не имѣетъ дарохранительницы, и мѣсто послѣдней занималъ ковчежецъ, подвѣшенный на цѣпи.

Въ другихъ же церквахъ кустодія дѣлалась прилегающею къ алтарной преградѣ; эта зависимость существуетъ въ ц. св.-Сергія въ Анжерѣ, еще въ ц. св.-Стефана въ Нюренбергѣ, въ соборахъ Ульма, Семюра, Гренобля и saint Jean de Maurienne.

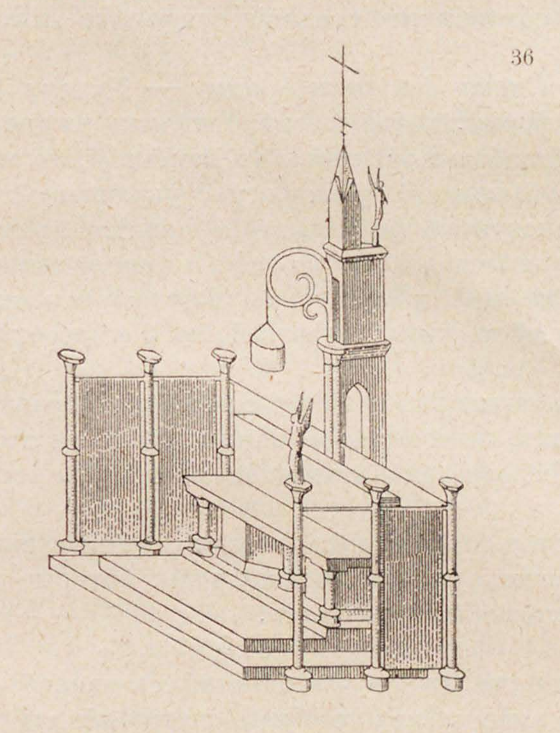
Въ болѣе скромныхъ зданіяхъ она состоитъ изъ шкапа, сдѣланнаго въ стѣнѣ абсиды.

Для отвода воды, которой пользовались во время совершенія обрядовъ, служили чаши, обрамленныя изящными нишами.

Въ соборѣ г. Арра престолъ съ реликвіями занималъ, какъ и въ Буржѣ (стр. 420), мѣсто въ глубинѣ абсиды; въ с. Парижской

Богоматери, гдѣ впрочемъ общее расположенiе походило на таковое же въ соборѣ Арра, рака св.-Марселя была видна поверхъ завѣсы главнаго престола; въ св.-Капеллѣ рака терноваго вѣнца хранилась въ одной эдикулѣ, господствовавшей надъ всѣмъ ансамблемъ.

Архитектура часто скрывалась подъ коврами, подъ скульптурными и расписанными панелями.


36

Въ Буржѣ, Миланѣ и въ ц сенъ-Реми въ Реймсѣ среди алтаря возвышался семисвѣчникъ.

Алтарная преграда. — Имѣвшая большое значенiе преграда, которою, начиная съ средины XIII вѣка, отграничивается часть церкви, гдѣ совершаются обряды, представляется сперва въ видѣ настоящей стѣны, чрезъ просвѣты которой лишь съ трудомъ можно было слѣдить за религiозными церемонiями.

Жюбэ—фронтиспись этого глухого алтаря, увѣнчавается платформой, куда вели винтовыя лѣстницы; съ высоты этой платформы совершались чтенiя и произнесенiе проповѣдей.

Таковъ былъ, среди другихъ, жюбэ въ с. Парижской Богоматери, таковъ будетъ въ срединѣ XV вѣка жюбэ въ соборѣ г. Альби.

Мало-по-малу народъ привыкъ разсматривать церковь какъ чисто религiозное, зданiе, почему и преграда дѣлается все болѣе и болѣе ажурной; въ ц. св.-Магдалины въ Труа она представляетъ

не болѣе какъ каменную съ просвѣтами аркаду, отмѣчающую входъ въ хоръ.

Съ приближеніемъ къ эпохѣ Возрожденія обычай ограждать алтари сдѣлался общепринятымъ въ Испаніи и Англіи; усвоила его и Германія, Италія же, которая лишь на очень значительномъ разстояніи слѣдуетъ за готическимъ движеніемъ, является единственной страной, гдѣ сохранилась традиція открытыхъ алтарей.

Купели и чаши для святой воды. — Купели сохраняютъ ту упрощенную форму, которую онѣ получили въ романскую эпоху, т.-е. въ видѣ небольшой чаши, то каменной, то металлической, и поддерживаемой ножкой, обыкновенно украшенной колонками.

Въ романскую эпоху, какъ это мы видѣли въ сенъ-Галленскомъ монастырѣ, купели находятся въ нефѣ и даже занимаютъ центральное мѣсто, что уже не встрѣчается въ готическую эпоху: обыкновенно имъ отводятъ мѣсто внутри церквей, но помѣщаютъ вблизи дверей.

Колодцы очищенія, которые еще существовали при монастырскихъ церквахъ, окончательно замѣняются простыми чашами для святой воды (bénitier), вдѣланными въ одинъ изъ первыхъ пильеровъ нефа.

Въ нѣкоторыхъ церквахъ, между прочимъ въ ц. Богородицы de l'Épine, существуютъ святые колодцы, которые доставляли воду для нуждъ церковныхъ обрядовъ.

Церковная утварь. — Въ базиликахъ ранней эпохи христіанства имѣлись амвоны, или трибуны, служившіе для чтенія с.-Писанія и для произнесенія проповѣдей.

Амвоны, отмѣченные въ срединѣ XIII вѣка Гильомомъ Дюраномъ, кажется, не вышли изъ употребленія до того дня, какъ были замѣнены жюбэ.

Ранѣе XV вѣка монументальныя каѳедры встрѣчаются лишь въ итальянскихъ церквахъ, которыя совершенно не имѣютъ жюбэ (Пиза, Ассизи), или же въ церквахъ ордена братьевъ проповѣдниковъ (ц. Якобинцевъ въ Тулузѣ).

Среди каѳедръ XV вѣка слѣдуетъ указать каѳедры въ соборахъ Страсбурга и Фрейбурга.

Каѳедры въ Saint-Dié, Saint-Lô и Витрэ представляютъ собою эдикулы, расположенныя внѣ церкви и предназначенныя для проповѣдыванія подъ открытымъ небомъ.

Существованіе органовъ отмѣчается еще въ эпоху Карла Великаго, но неизвѣстно ни одного органа, который восходилъ бы далѣе XV вѣка.

Въ готическихъ нефахъ вполнѣ обнаруживалась ихъ мощная звучность, а какъ средство для усиленія эффекта, иногда вдѣлывались въ массивы стѣнъ и своды полые гончарные горшки.

Налой со времени XIII вѣка имѣлъ видъ пюпитра въ формѣ орла: такимъ мы его видимъ въ альбомѣ Вилларъ-де-Гоннекура.

Деревянныя исповѣдальни, почти неупотреблявшіяся въ Италіи, появились, кажется, не ранѣе XVII вѣка.

Меблировка церквей ограничивалась сѣдалищами для духовенства (stalles) въ алтарѣ. Вилларъ-де-Гоннекуръ оставилъ намъ рисунокъ одного сталля XIII вѣка, совершенно похожаго на сталли въ Пуатье или Соліе. Наиболѣе богатые сталли относятся къ XV и XVI вѣкамъ (Аміенъ, Альби).

Для молящихся не имѣлось другой мебели, какъ цоколи стѣнъ, которые въ виду этого профилировались въ формѣ скамьи, гдѣ могли сидѣть больные; деревянныя скамьи появляются въ церквахъ, повидимому, въ тотъ моментъ, когда протестантство допустило ихъ въ свои храмы: онѣ не восходятъ далѣе эпохи Реформаціи и существуютъ лишь въ тѣхъ странахъ, гдѣ развилось протестантство, Испанія же и Италія еще чуждаются этого обычая.

Во Франціи революція разрушила памятники, скопившіеся въ теченіе вѣковъ въ хорахъ церквей; теперь же Вестминстерское аббатство является однимъ изъ рѣдкихъ зданій, которое можетъ дать представленіе о величественномъ эффектѣ этого скопленія престоловъ, ракъ съ мощами, гробницъ, произведеній изъ драгоцѣнныхъ металловъ, гдѣ всѣ поколѣнія оставили по себѣ слѣдъ.

УБРАНСТВО.

Здѣсь будетъ умѣстнымъ указать распредѣленіе сюжетовъ въ скульптурномъ и живописномъ убранствѣ. Обычная программа слѣдующая:

1. СКУЛЬПТУРА.

а. — Статуи. — Въ порталахъ, иногда и на внутреннихъ пильерахъ, статуи святыхъ (порталы въ Шартрскомъ, Парижскомъ, Реймскомъ и Аміенскомъ соборахъ; хоры въ с. Труа, Монтіе анъ-Деръ; св.-Капелла, ц. сенъ Уэнъ);

На половинѣ высоты фасада великія церкви, посвященныя Богородицѣ, представляютъ подъ названіемъ галлереи Королей генеалогію Пр.-Дѣвы (Парижъ, Аміенъ).

б. — Малыя фигуры и барельефы. — Въ тимпанахъ дверей изображались: Страшный судъ, Христосъ между евангелистами, вѣнчаніе Богоматери;

Подъ архивольтами поршей — небесная іерархія;

На дверныхъ косякахъ и въ откосахъ — знаки зодіака, сюжеты, заимствованные изъ басенъ и разсказовъ, гдѣ фигурируютъ животныя;

На цоколяхъ — аллегорическіе барельефы, символизирующіе добродѣтели и пороки;

Вокругъ преграды хора — сюжеты изъ жизни Іисуса Христа, размѣщенные въ такомъ порядкѣ, что сцены страстей Христовыхъ занимаютъ сторону, образующую жюбэ;

На ретабляхъ престоловъ — событія изъ жизни тѣхъ святыхъ, которымъ они посвящены.

в. — Декоративная скульптура. — Затѣмъ слѣдуетъ декоративная скульптура, которая изображаетъ по внѣшности храма, на гаргуляхъ адскихъ чудовищъ, а на капителяхъ воспроизводитъ въ безконечномъ разнообразіи растенія; такимъ образомъ міръ дѣйствительный, міръ символическій и міръ легендарный,—все имѣетъ здѣсь мѣсто, полная картина мірозданія развертывается, какъ нѣкоторый даръ благочестія, по стѣнамъ святого мѣста.

2. — ЖИВОПИСЬ.

Обычное распредѣленіе сюжетовъ на цвѣтныхъ витражахъ таково:

Большіе витражи абсиды обыкновенно предназначаются для исторіи самого Спасителя;

Верхніе витражи хора и нефовъ — фигуры апостоловъ, пророковъ и святыхъ;

Витражи капеллъ — житія святыхъ и притчи.

Отмѣтимъ, наконецъ, какъ очень обычное украшеніе, лабиринты, которые изображались у входа въ нефы и напоминали имена архитекторовъ.

Мы вышли бы изъ границъ архитектурнаго изслѣдованія, развивъ далѣе этотъ символизмъ, но идея внутренности готическаго храма была бы неполна, если бы мы обособили произведеніе строителя отъ украшеній которыми обогащаются его формы и для которыхъ церковь служила обрамленіемъ.

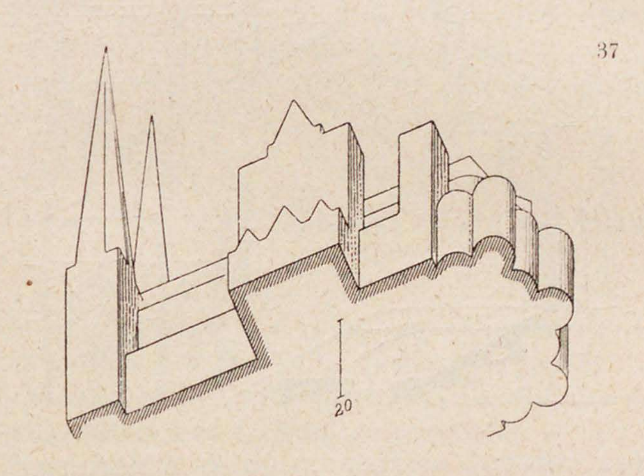
ВНѢШНІЯ ФОРМЫ И СЛУЖЕБНЫЯ ПОСТРОЙКИ.

ВНѢШНІЯ АРХИТЕКТУРНЫЯ МАССЫ.

Во внѣшнемъ видѣ представляются замѣтныя различія согласно тому, служитъ ли зданіе исключительно церковью, или же въ цѣляхъ обороны церковь превращается въ крѣпость.

а.—Неукрѣпленныя церкви. — Обратимся прежде всего къ тому случаю, какъ наиболѣе частому, когда церковь не укрѣпляется: здѣсь внѣшній видъ еще болѣе, чѣмъ въ романскую эпоху, является передачей внутренняго устройства. Можно ограничиться, какъ это сдѣлано на рис. 37 и 38 (Шартръ, Парижъ), изображеніемъ однѣхъ массъ, и, однако, планъ будетъ читаться свободно:

Трансептъ выражается заканчивающими его щипцами; круглый контуръ абсиды, распредѣленіе капеллъ, относительная высота различныхъ нефовъ,—все отмѣчается съ полнѣйшей ясностью.



Еще болѣе подчеркивается физіономія зданія башнями съ коронующими ихъ шпицами.

Иногда возвышается лишь одна башня то на пересѣченіи нефовъ, то въ срединѣ главнаго фасада; послѣдній пріемъ пользовался предпочтеніемъ, особенно въ позднѣйшій періодъ готическаго искусства (Фрейбургъ, Saint-Riquier).

Въ большей части соборовъ имѣются двѣ башни, возвышающіяся по угламъ фасада; въ Лаонѣ и Реймсѣ существуютъ башни по угламъ трансептовъ; въ Шартрѣ (рис. 37) и въ великихъ нормандскихъ церквахъ возвышается дополнительная башня въ томъ мѣстѣ, гдѣ начинается закругленіе деамбулаторія.

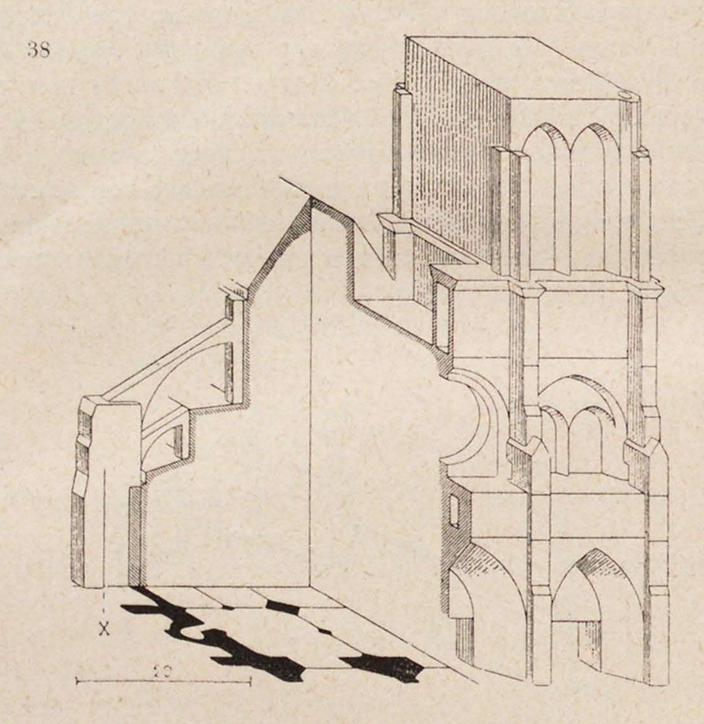
Въ Нормандіи сохраняется романское обыкновеніе выдѣлять въ видѣ фонаря одно звено.

Въ центральной Франціи этотъ фонарь замѣняется деревяннымъ шпицемъ (Парижъ, Реймсъ, Аміенъ).

Право имѣть двѣ равныя башни разсматривалось какъ привилегія, предоставленная извѣстнымъ церквамъ; на самомъ же дѣлѣ, единственныя церкви, гдѣ неравенства башенъ добивались, кажется, намѣренно, относятся къ числу тѣхъ, гдѣ обѣ башни принадлежатъ различнымъ эпохамъ: архитекторъ послѣдней стремился превзойти своего предшественника (Шартръ, Аміенъ).

Изъ всѣхъ фасадовъ ни одинъ не оставляетъ столь глубокаго впечатлѣнія благородства, какъ фасадъ с. Парижской Богоматери.

38



Нѣтъ человѣка, который не хранилъ бы въ памяти видъ этого величественнаго фронтисписа; мы напомнимъ его силуэтъ (рис. 38), чтобы показать, какъ онъ согласуется съ примыкающими къ нему нефами: соотношеніе между шириной башенъ и шириной боковыхъ галлерей, продолженіе центральнаго нефа въ промежуткѣ между башнями, способъ, какимъ вписывается большой розасъ въ щековую арку перваго звена, устройство устоевъ, несущихъ тяжесть башенъ, наконецъ, распредѣленіе по этажамъ галлерей, которыя расчленяютъ композицію фасада и обрамлены балюстрадами, дающими масштабъ.

Послѣ фасада Парижскаго собора слѣдуютъ въ порядкѣ времени фасады соборовъ Лаонскаго, Аміенскаго, Реймскаго и Страсбургскаго. Фасадъ Реймскаго собора, столь же изящный, какъ фасадъ Парижскаго собора величественъ, былъ начатъ въ XIII вѣкѣ; фасадъ Страсбургскаго собора относится къ XIV вѣку.

б.—Оборонительныя мѣры.— Въ эпоху, когда война тянулась непрерывно, соображенія безопасности не могли не приниматься во вниманіе въ устройствѣ зданій даже такихъ, священный характеръ которыхъ, казалось бы, обезпечивалъ отъ покушенія.

По поводу оконъ (стр. 339) нами была отмѣчена одна изъ мѣръ обороны, заключающаяся въ толщинѣ подоконной стѣны;

Повсюду основанія колоколенъ представляютъ собою башни, пригодныя для обороны.

Вообще же избѣгали привлекать вниманіе на оборонительныя средства, какъ будто бы разсчитывали на святость мѣста, чтобы оградить его отъ нападеній.

Лишь въ южной Франціи, гдѣ еще жила память о войнѣ альбигойцевъ, не скрываютъ оборонительныхъ средствъ.

Тамъ находятся такія церкви, какъ соборъ въ Нарбоннѣ, гдѣ контрфорсы соединены зубчатыми галлереями, какъ церковь въ Безіе (Beziers), гдѣ стѣны увѣнчаны парапетами съ машикулями, какъ церковь въ Royat, имѣющая видъ замка.

Соборъ въ Альби, расположенный въ самомъ очагѣ религіозныхъ войнъ, фланкированъ башнями (стр. 407).

Церковь якобинцевъ въ Тулузѣ (стр. 406) увѣнчавается галлереей, представляющей казематъ.

СООРУЖЕНІЯ, ПРИМЫКАЮЩІЯ КЪ ЦЕРКВИ.

Колокольни.—Обыкновенно колокольни сливаются въ одно цѣлое съ церковью, иногда же образуютъ особое сооруженіе:

Такова большая часть колоколенъ Италіи, такова была первоначально старая колокольня Шартрскаго собора.

Нами было указано крйнее разнообразіе формъ, которое представляли колокольни романской эпохи: единственно фантазія, но фантазія сдерживаемая препятствіями матеріальнаго исполненія, руководила въ выборѣ формъ.

На рис. 39, А, воспроизводится одна изъ этихъ романскихъ колоколенъ (Пюи).

Для сравненія съ этимъ еще недостаточно выработаннымъ пріемомъ мы помѣщаемъ ясное рѣшеніе, принятое готическими строителями:

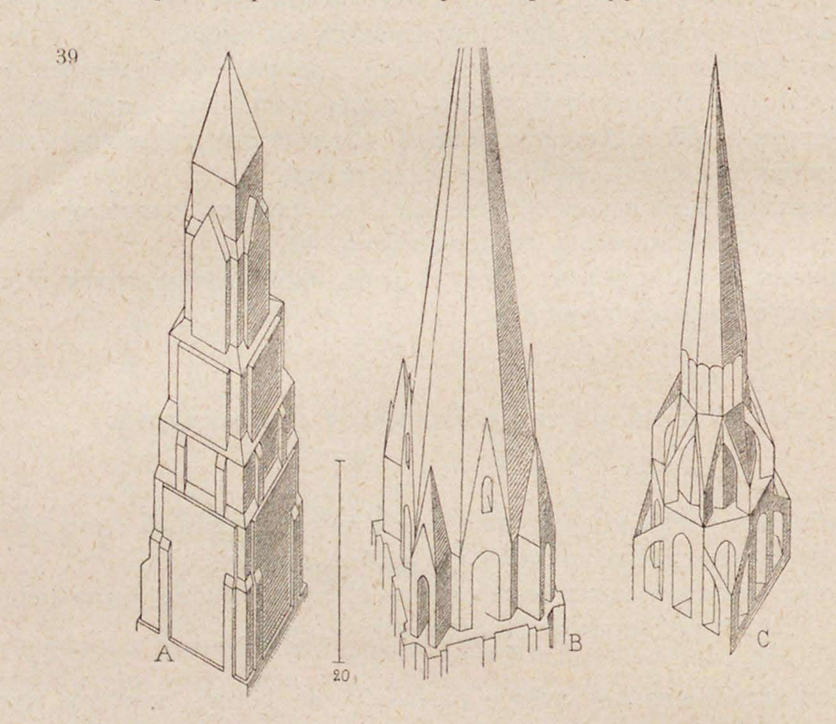
На квадратной башнѣ возвышается восьмигранная пирамида, иногда дополняемая угловыми колоколенками и люкарнами, иногда же безъ нихъ.

Эту восьмигранную пирамиду необходимо согласовать съ квадратнымъ планомъ башни и построить такимъ способомъ, чтобы она производила на вершину башни возможно меньшій распоръ.

Второе условіе, т.-е. слабый распоръ, достигается кладкой шпица рядами горизонтальными, а не нормальными къ его поверхности.

Что касается перехода отъ квадратнаго плана къ восьмиугольному, то онъ получается съ помощью тромповидныхъ парусовъ или даже коробчатыхъ сводовъ, срѣзанныхъ подъ 45° и опирающихся справа и слѣва на угловые контрфорсы башни.

Такой видъ имѣютъ колокольни XIII вѣка. B — болѣе древняя изъ двухъ колоколенъ Шартрскаго собора; обращаетъ вниманіе здѣсь полезная роль угловыхъ люкарнъ, которыя нагружаютъ башню и въ то же время противодѣйствуютъ распору шпица.



Такого же рода композиціи находятся въ Вандомѣ, Санлисѣ, Оксеррѣ, Nesle, Лизіе.

Въ XIV вѣкѣ начинаютъ облегчать стороны шпица вырѣзками, которыя уменьшаютъ тяжесть, безъ замѣтнаго вліянія на прочность (Страсбургъ, Фрейбургъ); а въ XV и XVI вѣкахъ шпицъ превращается въ каменное кружево, поразительными примѣрами чего является новая колокольня Шартрскаго собора, колокольни Антверпена и св.-Стефана въ Вѣнѣ.

Другой смѣлый пріемъ (рис. 39, C—новая колокольня въ Шартрѣ) состоитъ въ расчлененіи шпица на рядъ отрѣзковъ восьмиугольнаго сѣченія, при чемъ ребра верхняго отрѣзка соотвѣтствуютъ среди-

намъ сторонъ нижняго отрѣзка; кромѣ того, отрѣзки опираются одинъ на другой помощью маленькихъ аркбутановъ, расположеніе которыхъ можно прослѣдить на данномъ рисункѣ. Сквозныя лѣстницы дополняютъ эффектъ этой воздушной конструкціи, фономъ которой служитъ небо.

Иногда, изъ соображеній легкости и экономіи, каменный шпицъ замѣняется деревяннымъ (ц. Богородицы въ Шалонѣ, нормандскія колокольни). И даже, въ случаяхъ особенной экономіи, довольствуются тѣмъ, что башню увѣнчаваютъ двухскатной крышей.

Нѣкоторыя церкви, между прочимъ с. Парижской Богоматери, имѣютъ въ башняхъ ихъ колоколенъ великолѣпные залы въ два этажа. обслуживаемые крайне изящными лѣстницами. Если судить по роскоши ихъ архитектуры, то эти залы не были простыми пустотами въ массивахъ башенъ; но въ такомъ случаѣ какое же несли они назначеніе? Относительно этого мы не располагаемъ ни однимъ положительнымъ документомъ.

Нартексъ, *поршъ*, *папертъ*.—Нартексъ, имѣвшійся въ раннехристіанской базиликѣ, въ романской церкви постепенно исчезаетъ.

Въ примитивной церкви здѣсь помѣщались оглашенные и кающіеся;

Кающіеся, повидимому, уже не были предметомъ столь рѣзкаго обособленія;

Что касается оглашенныхъ, то они уже не существуютъ съ той поры, какъ крещеніе ребенка стало совершаться тотчасъ за его рожденіемъ.

Монашескіе ордена сохранили нартексъ, какъ мѣсто ожиданія для паломниковъ; послѣ же XII вѣка кажется, что эта потребность уже не считалась достаточной, чтобы оправдать дальнѣйшее существованіе этой дорогой пристройки.

Въ готическую эпоху традицію нартекса можно резюмировать слѣдующимъ образомъ:

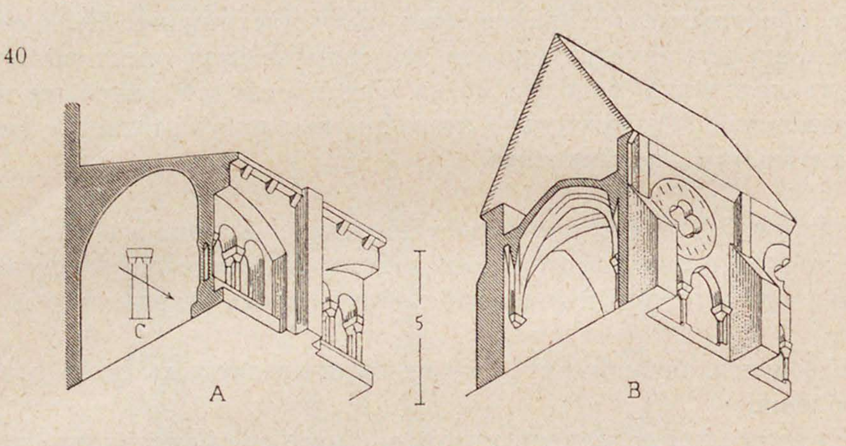
До XIII вѣка нерѣдко встрѣчаются передъ сельскими церквами настоящіе портики на аркадахъ.

Въ нѣкоторыхъ церквахъ подъ башней ихъ колокольни имѣется этажъ, образующій поршъ.

Порши въ ц. Богородицы въ Дижонѣ и ц. Saint-Père-sous-Vézelay проходятъ по всей ширинѣ главнаго фасада. Въ Шартрѣ они возвышаются передъ трансептами. Въ Лаонѣ они имѣютъ видъ глубокихъ арокъ; въ ц. св.-Урбана въ Труа и въ с. Монпелье порши

чисто декоративные. Въ принципѣ, готическая церковь открыта непосредственному въ нее доступу, и если она отдѣляется отъ улицы, то лишь переднимъ дворомъ, папертью, окаймленной простой балюстрадой; эта открытая площадь, пользовавшаяся правомъ убѣжища, была обычнымъ мѣстомъ, гдѣ произносились постановленія епископальнаго суда.

Казнохранилища и ризница. — Какъ примѣръ тѣхъ казнохранилищъ, гдѣ богатыя церкви сберегали ихъ драгоцѣнную утварь и ихъ хартіи, можно указать павильонъ въ два этажа, который еще въ XVIII вѣкѣ возвышался около хора св.-Капеллы и устройство котораго повторяется въ капеллѣ.



Сакристія, которая теперь кажется необходимой принадлежностью церкви, долгое время оставалась чуждой обычаямъ средневѣковаго періода. Никакихъ намековъ на существованіе сакристій въ романскую эпоху нами не было замѣчено; въ готическую эпоху онѣ встрѣчаются лишь въ очень немногихъ соборахъ: Манъ, Шартръ, Туръ. До XV ни одна изъ сельскихъ церквей не имѣла, повидимому, сакристіи.

Клуатры и залы капитуловъ. — Рядомъ съ монастырской церковью возвышались залъ капитула и клуатръ; эти же двѣ принадлежности имѣются и близъ соборовъ, но предназначенныя уже коллегіи канониковъ.

На рис. 40 сопоставлены романскій клуатръ и клуатръ готической архитектуры: A—клуатръ изъ аббатства Монмажуръ, B—изъ Лаонскаго собора.

Различаются они единственно способомъ исполненія: въ романскомъ клуатрѣ покрытіе крестовымъ или коробчатымъ сводомъ, или же ползучимъ коробчатымъ сводомъ; въ готическомъ клуатрѣ своды на нервюрахъ и укрѣплены контрфорсами.

Аркады снабжены переплетами, похожими на оконные, а въ верхней части нерѣдко застеклены, чтобы оградить отъ дождевой воды внутренность галлереи.

Среди наиболѣе замѣчательныхъ клуатровъ готической эпохи можно указать клуатры: въ соборахъ Нойона, Семюра, Руана, Бордо, Нарбонны; въ аббатствахъ горы св.-Михаила и Saint-Jean des Vignes въ Суассонѣ; въ Англіи—Вестминстеръ, Глочестеръ; въ Германіи—Маульброннъ, Бозенъ.

Залы капитуловъ сохранились въ г. Суассонѣ, Нойонѣ и др.

Залъ въ Нойонѣ можно разсматривать какъ типъ, принятый во Франціи; онъ представляетъ прямоугольную площадь, раздѣленную на два нефа рядомъ колоннъ.

Въ Англіи для залъ капитуловъ обычно былъ принятъ квадратный или полигональный планъ, при чемъ своды опирались на одну центральную колонну.

Такого вида залы въ Канторбери, Винчестерѣ, Глочестерѣ, Бристолѣ, Ворчестерѣ, Салисбюри, Уельсѣ.

Гробницы и кладбища.—Большая часть кладбищъ примыкаетъ къ церквамъ. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ капеллы (Avioth, Meuse) или же, за отсутствіемъ капеллъ, кресты, дополняемые маленькими престолами (Mézy, Marne). На кладбищахъ возводили столбы для большихъ фонарей (Antigny, близъ сенъ-Савэна), — хранилища для костей, извлеченныхъ изъ гробницъ (Faouet, Финистеръ). Въ Италіи кладбища окружались портиками (Кампо-санто въ Пизѣ).

Случаи погребенія въ церквахъ, рѣдкіе въ романскую эпоху, умножаются, начиная съ XIII вѣка; мѣсто ихъ отмѣчается плитами, украшенными гравюрой, залитой свинцомъ; соборъ въ Шалонѣ обладаетъ надгробными плитами, съ рисунками поразительной чистоты.

Нерѣдко эти плиты замѣняются памятниками, незначительно выступающими (Saint-Père-Sous-Vézelay), или же подражаніями погребальнымъ ложамъ (Аміенскій соборъ).

Вдоль стѣнъ или вокругъ алтарей эти ложи увѣнчаваются эдикулами (Лиможъ, Вестминстеръ, Канторбери).

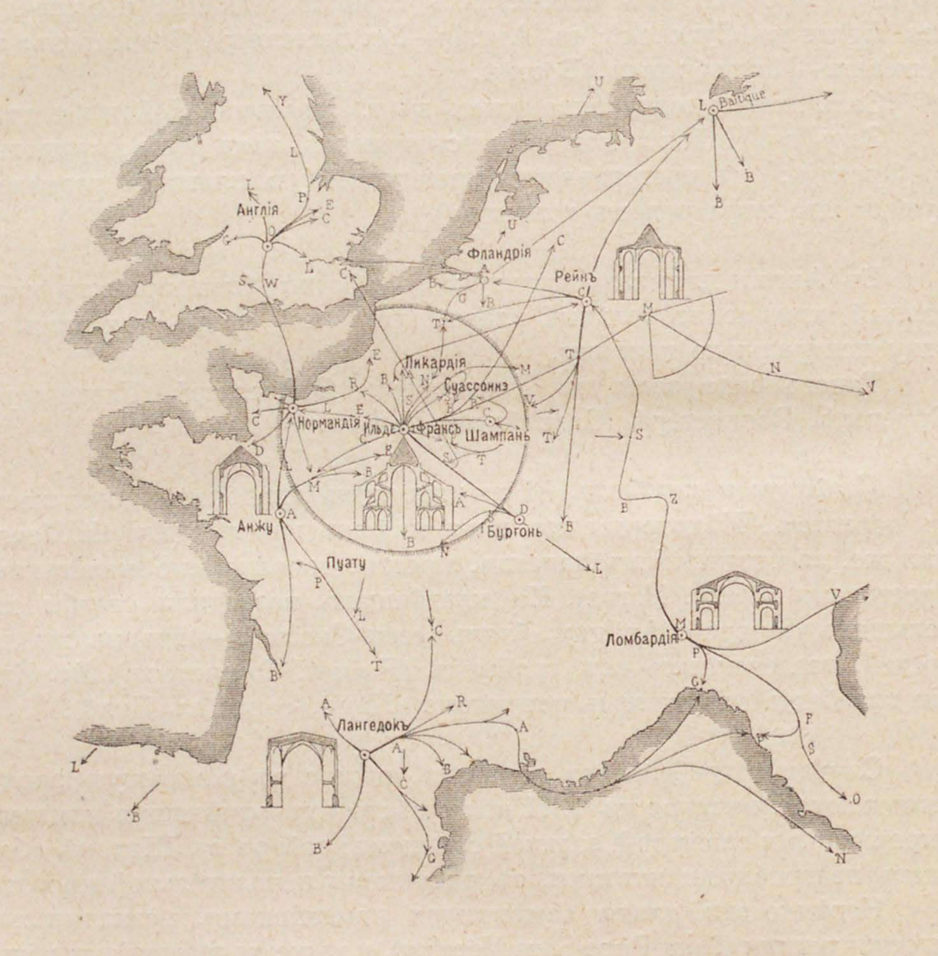
Такого же вида и нѣкоторыя гробницы, возведенныя внѣ церквей (памятникъ Скалигеровъ въ Веронѣ).

ГЕОГРАФИЧЕСКІЙ ОБЗОРЪ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

На прилагаемой здѣсь картѣ готическаго искусства мы соединяемъ, какъ это было сдѣлано и для романской архитектуры, памят-

ники одного рода какъ бы въ генеалогическое дерево, указывая, насколько это возможно, ихъ взаимную связь.

Эта діаграмма, при сравненіи съ діаграммой романскихъ школъ (стр. 210), свидѣтельствуетъ о совершенно иномъ распредѣленіи центровъ архитектурной дѣятельности: пустоты одной карты отвѣчаютъ наиболѣе заполненнымъ мѣстамъ другой.



Впечатлѣніе, вытекающее изъ сопоставленія двухъ діаграммъ, можно резюмировать въ одномъ словѣ:

Новая архитектура съ первыхъ своихъ шаговъ достигаетъ процвѣтанія въ тѣхъ провинціяхъ, гдѣ мѣсто не было захвачено предшествующими архитектурными школами:

Овернь и рейнскія провинціи, гдѣ романская архитектура развернулась съ такимъ яркимъ блескомъ, долгое время чуждались готическаго искусства;

Бургонь, Нормандія и Англія, обладавшія въ романскую эпоху столь цвѣтущими школами, лишь медленно и какъ бы съ сожалѣніемъ покидаютъ ихъ старыя традиціи.

ОЧАГЪ И ОБЛАСТЬ РАСПРОСТРАНЕНІЯ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА ВЪ XII ВѢКѢ.

Если прослѣдить по картѣ самые значительные памятники готической архитектуры, возведенные въ теченіе XII вѣка, то увидимъ, что всѣ они группируются вокругъ одного общаго центра,—центра создававшейся политической силы.

Элементы могли быть и очень прямого происхожденія, но толчокъ движенію исходилъ изъ области Парижа:

Въ самомъ Парижѣ находятся с. Парижской Богоматери, ц. сенъ-Жерменъ-де-Прэ, ц. сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ.

Въ непосредственномъ сосѣдствѣ—сенъ-Дени и Пуасси;

На болѣе длинномъ радіусѣ — Санлисъ, Нойонъ, сенъ-Жерме; удлинивъ еще радіусъ, встрѣчаемъ соборъ въ Буржѣ, ц. Богородицы въ Шалонѣ, хоры въ ц. сенъ-Реми въ Реймсѣ и въ Монтіеанъ-Деръ; три близко родственныхъ церкви — въ Лаонѣ, Braisne и Музонѣ; церковь въ Турнэ (Tournay) тѣсно примыкающая къ Нойонскому собору.

Готическія церкви первой эпохи, если и не всѣ, то по крайней мѣрѣ такія, гдѣ раннее готическое искусство проявилось съ наибольшей свободой, искренностью, включаются въ кругъ (описанный на картѣ), имѣющій около двухъ сотъ двадцати пяти верстъ радіусомъ.

Опредѣленный нами кругъ является въ XII вѣкѣ полемъ архитектуры, примѣняющей аркбутаны; отъ центра этотъ типъ распространяется къ окружности, отъ центра отходитъ около 1130 г. и достигаетъ окружности около 1200 г. Хоръ въ Везелей, соотвѣтствующій пограничной полосѣ, въ 1206 г. былъ еще не оконченъ.

Существенной же чертой, выдѣляющей въ XII вѣкѣ великія зданія этой области, является система равновѣсія, основанная на передачѣ силѣ распора.

Здѣсь лежитъ граница этой архитектурной области, гдѣ конструкція вытекаетъ непосредственно изъ примѣненія аркбутана:

Въ другихъ же областяхъ, повсюду, архитектура XII вѣка колеблются ветупить на новый путь, опасности котораго они предвидятъ.

Въ Нормандіи во время ремонта нефа въ ц. св.-Стефана въ Канѣ аркбутаны пытаются замкнить коробчатыми сводами того же азначенія;

Въ Бургони цистеріанская архитектура прибѣгаетъ къ компромиссу, гдѣ аркбутаны скрываются подъ крышей.

Анжу и Пуату, которыя, повидимому, уже съ средины XII вѣка усвоили готическое убранство, устраняютъ аркбутанъ, продолжаютъ пользоваться византійской системой равновѣсія и подчиняются въ своихъ планахъ условіямъ, вытекающимъ изъ непосредственнаго укрѣпленія сводовъ;

Именно попытки избѣгнуть употребленія аркбутана и привели эти провинціи къ той смѣшанной, полуготической и полувизантійской архитектурѣ, типомъ которой является соборъ въ Анжерѣ.

РАСПРОСТРАНЕНІЕ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

Вліяніе готической архитектуры въ провинціяхъ, гдѣ существовало романское искусство, проявляется или переносомъ типовъ, или же сліяніемъ новыхъ принциповъ съ мѣстными традиціями.

Обратимся сперва къ фактамъ простого подражанія.

Въ южной Франціи мы находимъ настоящія колоніи искусства центральной Франціи:

Въ собственной области романской архитектуры возводятся въ чисто готическомъ стилѣ въ срединѣ XIII вѣкѣ соборы Клермона и Лиможа; въ XIV вѣкѣ—ц. Saint-Nazaire въ Каркассонѣ и соборъ въ Нарбоннѣ.

На востокѣ Франціи въ XIII вѣкѣ сооружается нефъ Страсбургскаго собора, слѣдуя методамъ Иль-де-Франса;

Жители Вимпфена призываютъ изъ Парижа одного архитектора построить имъ церковь „по французскому способу“; ц. Богородицы въ Трирѣ принадлежитъ къ тѣмъ же вліяніямъ; ихъ же находятъ въ ц. св.-Куниберты въ Кёльнѣ, въ соборѣ Ратисбона и особенно въ ц. св.-Елисаветы въ Марбургѣ. Это вліяніе достигаетъ до самой Венгріи.

Въ XIV вѣкѣ нефъ Мецскаго собора и порталъ Страсбургскаго являются представителями архитектуры центральной Франціи; Кёльнскій соборъ—это прямое подражаніе Аміену и Бовэ.

Въ Англіи, во второй половинѣ XII вѣка Канторберійское епископство, связанное очень тѣсно съ епископствомъ Сана, возводитъ соборъ очевидно подъ вліяніемъ собора въ Санѣ.

Въ сѣверной Италіи Миланъ приглашаетъ для сооруженія своего собора архитекторовъ изъ Франціи и Германіи.

Въ Испаніи соборъ въ Бургосѣ былъ начатъ архитекторомъ изъ Кёльна, соборъ въ Жеронѣ возводится архитекторомъ изъ Нарбонны.

Отмѣтимъ, наконецъ, колонію искусства на Востокѣ, созданную родосскими рыцарями:

Родосъ имѣетъ видъ готическаго города южной Франціи;

На о. Кипрѣ соборъ въ Фамагустѣ во всѣхъ отношеніяхъ (за исключеніемъ террасъ, замѣняющихъ крыши) является французской церковью пламенѣющаго стиля.

МѢСТНЫЯ ШКОЛЫ.

Этотъ обзоръ распространенія готическаго искусства привелъ насъ къ послѣднимъ эпохамъ его:

Мы вернемся къ первымъ шагамъ его съ цѣлью отмѣтить измѣненія, испытанныя имъ въ различныхъ областяхъ, чтобы приспособиться или къ ранѣе сложившимся условіямъ или же къ мѣстнымъ средствамъ.

Иль-де-Франсъ, Пикардія, Суассонскій и Лаонскій округи, Шампанъ. — Разсмотримъ зданія, расположенія на территоріи Иль-де-Франса или прилегающихъ къ нему провинцій:

Нами уже были перечислены памятники первой эпохи и отмѣчены сближающія ихъ черты.

Въ XIII вѣкѣ стиль измѣняется, но семейное сходство не утрачивается. Во всей этой области движеніе не только было проникнуто однимъ общимъ духомъ, но и существовалъ обмѣнъ художниками; ограничиваясь однимъ примѣромъ, можно указать, что главный памятникъ Пикардіи является произведеніемъ одного архитектора изъ окрестностей Парижа, Robert de Luzarche; лишь съ трудомъ можно уловить нѣкоторыя мѣстныя особенности, и мы ограничимся лишь указаніемъ наиболѣе выдающихся изъ нихъ.

На стр. 342 и 338 было отмѣчено устройство обходныхъ галлерей и оконъ, чѣмъ слегка отличается одна школа отъ другой.

Въ Шампани было указано (стр. 380) на почти безусловное исключеніе шестичастнаго свода и на первыя примѣненія полигональной абсиды.

Затѣмъ слѣдуютъ оттѣнки стиля, вытекающіе изъ мѣстнаго вкуса:

Архитектура Суассонскаго округа, сравнительно съ парижской, представляетъ извѣстную сухость линій и бѣдную, невысокаго достоинства декоративную скульптуру.

Искусство Лаонскаго округа отличается совершенно противоположнымъ характеромъ.

Въ Шампани архитектура, принужденная довольствоваться матеріалами, не допускающими никакихъ излишествъ, остается чуждой всякимъ преувеличеніямъ и въ своихъ формахъ хранитъ ту совершенную соразмѣрность, то монументальное величіе, которыя являются преобладающими особенностями соборовъ Реймса и Труа. Нигдѣ моденатура не достигаетъ такого изящества и чистоты.

Нами было указано сопротивленіе, проявленное въ Шампани, сводамъ сложныхъ типовъ: во всемъ здѣсь стремятся къ простымъ и яснымъ пріемамъ.

Въ хронологическомъ отношеніи искусство Шампани съ XIII вѣка опережаетъ даже королевскую область: въ 1260 г. ц. св.-Урбана въ Труа имѣетъ характеръ церкви XIV вѣка.

Почти всѣ значительные памятники перваго періода принадлежатъ этой группѣ провинцій; особенности архитектуры XIII вѣка проявляются въ слѣдующихъ памятникахъ:

Въ началѣ вѣка — Реймсъ, нефъ Аміенскаго собора, Труа, Суассонъ, Лонгпонтъ, соборъ въ Шалонѣ;

Въ другой половинѣ вѣка—хоръ въ Аміенской церкви, фасадъ Реймскаго собора и, чудо среднихъ вѣковъ, хоръ собора въ Бовэ.

Бургонь.— Въ Бургони движеніе представляется болѣе сложнымъ. Оставленный клюнійскимъ искусствомъ слѣдъ исчезаетъ медленно и стѣсняетъ первыя примѣненія новыхъ конструктивныхъ пріемовъ.

Хоръ въ Везелей въ своемъ ансамблѣ представляетъ готическую композицію, но по нѣкоторымъ деталямъ, какъ, напр., крестовые своды верхней боковой галлереи, относится еще къ романскимъ традиціямъ. Поршъ—еще совершенно романской концепціи и нервюра здѣсь появляется лишь какъ украшеніе.

Аваллонъ, соборъ въ Лангрѣ, соборъ въ Женевѣ, церкви Бургони, — все это настоящія романскія зданія, сооруженныя согласно готическимъ пріемамъ.

Церкви цистеріанскаго ордена, типомъ которыхъ служитъ Понтиньи, представляютъ готическое искусство съ отпечаткомъ той строгости стиля, которая отвѣчаетъ самому духу ордена.

Лишь къ срединѣ XIII вѣка Бургонь окончательно захватывается готическимъ искусствомъ:

Тогда она искупаетъ свою отсталость особенно смѣлыми пріемами, почти неизвѣстными другимъ провинціямъ:

Имѣющіеся здѣсь матеріалы исключительной твердости позволяютъ ей занять въ этомъ отношеніи привилегированное положеніе и чего она достигаетъ, используя въ полной мѣрѣ тѣ средства, которыя ей даетъ именно твердость матеріаловъ.

Если исключить соборъ въ Бовэ, то нигдѣ знаніе законовъ равновѣсія не было столь глубоко разработано:

Въ Семюрѣ и Оксеррѣ мы видимъ, что массивы зданій покоятся на простыхъ монолитныхъ подпорахъ, щековыя арки сводовъ замѣнены тимпанами безъ внутренняго ядра, съ одними внѣшними стѣнками, контрфорсы пересѣкаются галлереями, которыя расположены этажами, однѣ поверхъ другихъ.

Трифоріумъ глухой, безъ просвѣтовъ.

Широкая эффектная моденатура и скульптура, напоминающая своей сочностью мѣстную флору, окончательно придаютъ искусству этой области такую роскошь, которая составляетъ ея особенность.

Главными памятниками чисто готической архитектуры въ Бургони являются: ц. Богородицы въ Дижонѣ, соборы въ Оксеррѣ, Неверѣ, Семюрѣ, церковь въ Кламеси; прибавимъ сюда и соборъ въ Лозаннѣ, зданіе бургонской школы.

Нормандія и Манская провинція. — Манъ является пунктомъ, гдѣ сталкиваются вліянія Парижа и Нормандіи: его соборъ по общему устройству принадлежитъ къ королевской области, а многими деталями — къ нормандской архитектурѣ; если его разсматривать по отношенію ансамбля, то это—церковь группы Иль-де-Франса.

Въ Нормандію стиль Иль-де-Франса проникаетъ при Филиппѣ-Августѣ во время присоединенія провинціи къ королевскимъ владѣніямъ, но этотъ стиль быстро видоизмѣняется въ рукахъ его многочисленныхъ интерпретаторовъ.

Нормандцы всегда питали рѣшительное предпочтеніе къ построеніямъ, простымъ по своей формулѣ: тогда какъ архитектора въ королевской области описываютъ особой стрѣльчатой кривой каждый пролетъ арки или окна, нормандцы, какъ это мы видѣли, примѣняютъ, насколько это возможно, одну и ту же кривую ко всѣмъ аркадамъ, ко всѣмъ окнамъ, ко всѣмъ подраздѣленіямъ этихъ оконъ; базы, абаки обрисовываются ими съ помощью одного циркуля.

Когда архитектора Иль-де-Франса группируютъ колонки вокругъ пильера, то они постепенно уменьшаютъ діаметры съ тѣмъ, чтобы сосредоточить вниманіе на главномъ органѣ:

Нормандцы же совершенно не считаютъ необходимымъ подчиняться этому стѣснительному условію, и у нихъ пильеръ почти всегда представляется въ видѣ пучка равныхъ стволовъ, гдѣ глазъ не можетъ открыть, чтобы на ней остановиться, ни одной преобла-

дающей линіи; въ нормандской архитектурѣ не слѣдуетъ искать ни нюансировки стиля ни детальной разработки формъ: ея главное достоинство составляетъ эффектъ широкихъ массъ.

Планъ, гдѣ пересѣченіе нефовъ отмѣчается высокимъ фонаремъ, сообщаетъ этимъ зданіямъ особенную грандіозность.

Переходъ отъ стиля центральной Франціи къ стилю Нормандіи всего лучше можно уловить на соборахъ Лизіе и Алансона, на первоначальныхъ частяхъ Руанскаго собора и на церкви въ Ё (Eu).

Среди зданій, гдѣ нормандская архитектура облекается въ свою законченную форму, можно указать, какъ наиболѣе характерныя: алтари въ Байё и въ ц. св.-Стефана въ Канѣ, Кутансъ, Доль;

Séez и ц. сенъ-Уэнъ въ Руанѣ являются представителями нормандскаго искусства XIV вѣка.

Анжу, Пуату.—Архитектура Анжуйской провинціи принадлежитъ къ готической школѣ въ дѣйствительности лишь деталями а по своимъ общимъ пріемамъ она—византійская.

Она воспроизводитъ широкія, квадратныя дѣленія ц. св.-Фронта, копія которой, церковь въ Фонтевро, находится въ центрѣ Анжуйской провинціи.

Своды своей вспарушенной формой очень близко напоминаютъ парусные своды византійцевъ; нервюры въ нихъ играютъ роль не болѣе какъ украшенія и часто вмѣсто того, чтобы поддерживать тѣло свода, онѣ сливаются съ нимъ въ одно цѣлое.

Большая часть анжуйскихъ сводовъ представляетъ вдоль шелыги каждой распалубки добавочную нервюру, образующую ліерну (стр. 242);

И даже иногда (стр. 233) нервюры умножаются и представляются какъ бы сѣтью арокъ, перевязанныхъ ліернами.

Анжуйская школа сформировывается около 1140 г.

Ея наиболѣе замѣчательные памятники — соборы Анжера и Лаваля.

Вліяніе ея простирается на всѣ владѣнія Плантагенетовъ особенно же чувствуется оно въ Пуату:

Соборъ въ Пуатье и церковь въ Партеней, съ ихъ нефами, подраздѣленными на большія звенья, покрытыя вспарушенными сводами съ ліернами, кажутся созданными подъ тѣми же вліяніями, что и соборъ въ Анжерѣ;

Къ югу анжуйскій сводъ съ ліерной по шелыгѣ находится въ клуатрѣ собора въ Туллѣ, и въ клуатрѣ Fontefroide, близъ Нарбонны; къ сѣверу—въ Étampes.

Какъ примѣры зданій со сводами на сѣти нервюръ можно указать: церковь въ Moulihегne, близъ Сомюра, ц. св.-Сергія въ Анжерѣ, въ Шарантахъ—нефъ ц. въ Airvault;

Въ Нормандіи эта система находитъ подражаніе въ капеллѣ семинаріи въ Байё; а вмѣстѣ съ династіей Плантагенетовъ она переходитъ въ Англію.

Англія.—Англійская готическая школа сформировалась подъ вліяніемъ территоріальныхъ присоединеній, которыми установилась связь Англіи съ нормандскими и анжуйскими провинціями; она и сохранила слѣдъ этого двойного просхожденія.

Такъ же, какъ нормандская школа, она предпочитаетъ опредѣленные пріемы и такія построенія, которыя основаны на геометрической формулѣ:

Для абсиды она принимаетъ квадратную форму. Для оконъ она лишь въ исключительныхъ случаяхъ допускаетъ просвѣты пламенѣющаго стиля: до конца XIV вѣка она придерживается нормандскихъ переплетовъ, въ видѣ копьеца и розасовъ, а когда въ XV вѣкѣ копьевидные мотивы выходятъ изъ употребленія, то для остова витражей принимаетъ мотивы рѣшетки изъ вертикальныхъ и горизонтальныхъ брусковъ.

Англійская стрѣльчатая кривая относится къ нормандскому типу, т.-е. описывается изъ одного центра;

Въ XV и XVI вѣкахъ ее замѣняютъ той стрѣльчатой линіей, которая носитъ названіе арки Тюдоровъ.

Подобно анжуйской школѣ, и англійская архитектура умножаетъ число нервюръ:

Нами былъ уже описанъ (стр. 243) типъ сводовъ, принадлежащій этой школѣ, и пучки нервюръ, которые распускаются на вершинѣ устоевъ и своими развѣтвленіями образуютъ сѣть, на которой покоятся распалубки.

Въ XVI вѣкѣ нервюры представляютъ собою не болѣе какъ мулюры, декорирующіе поверхность свода, который исполняется уже не отдѣльными распалубками.

Центральное звено часто возвышается въ видѣ фонаря, какъ въ нормандскихъ церквахъ (Іоркъ и др.).

Слѣдуетъ отмѣтить, что въ Англіи никогда не примѣнялся свѣтлый трифоріумъ, равно какъ прямое согласованіе нервюръ съ устоями: между стволомъ и пятами помѣщается капитель; въ послѣдній

періодъ эта капитель сокращается до простого кольца, но все же не исчезаетъ.

Если исключить центральную Францію, то англійская архитектура является одной изъ тѣхъ, гдѣ готическій геній проявляется съ наибольшей оригинальностью; ея смѣлые и рѣзкіе силуэты обрисовываются въ небѣ несмотря на туманы.

Физіономія готическихъ зданій дѣлается столь привычной въ этой странѣ, что уже въ срединѣ XVII вѣка, когда остальная часть Европы была охвачена преобразованіями современнаго искусства, Англія остается еще вѣрной традиціямъ своей старой архитектуры.

И наоборотъ, англійскій стиль никогда не могъ акклиматизироваться по сю сторону Ламанша:

Соборъ въ Бордо, возведенный во время англійскаго господства, относится къ французскому стилю.

Эдуардъ I возвелъ въ Гіеннѣ цѣликомъ рядъ такихъ городовъ, какъ, напр., Montpazier: церкви и дома этихъ новыхъ городовъ сооружены въ стилѣ южной Франціи.

Лишь съ трудомъ можно указать въ англійскихъ владѣніяхъ сѣверной Франціи хоръ церкви въ Долѣ, квадратная форма котораго была вызвана, можетъ-быть, подражаніемъ, и ц. Saint-Pol de Léon, гдѣ подражаніе очевидно.

Періодъ расцвѣта англійскаго искусства охватываетъ XIV и XV вѣка и начало XVI в.

Въ этотъ промежутокъ времени были возведены готическія части церквей въ Салисбюри, Винчестерѣ, Вестминстерѣ, Оксфордѣ, Глочестерѣ, Лихфельдѣ, Кэмбриджѣ, Эли, Петерборо, Линкольнѣ, Іоркѣ.

Фландрскія школы.—Если исключить нѣкоторые изолированные памятники, такіе, какъ, напр., соборъ въ Утрехтѣ, возведенный французомъ и французскаго характера, то фламандская архитектура черпаетъ свои методы, повидимому, въ Англіи, съ которой Фландрія была въ непрерывныхъ коммерческихъ сношеніяхъ:

Она подражаетъ сѣтчатымъ сводамъ, а легкость формъ часто утрируетъ до сухости.

Ни одна страна, исключая Англіи, не хранитъ столь долго привязанности къ готическому искусству: ц. Saint-Bavon въ Гандѣ и ц. св.-Мартина въ Ліежѣ современны памятникамъ французскаго возрожденія.

Съ наибольшей роскошью и величіемъ это искусство проявляется въ слѣдующихъ зданіяхъ: хоръ въ Турнэ, соборъ въ Ант-

верпенѣ, ц. св.-Гудулы въ Брюсселѣ, ц. св.-Іакова въ Ліежѣ, соборы въ Лувенѣ, Malines, Mons и Брюгге.

Германскія школы.—Въ рейнскихъ романскихъ зданіяхъ нерѣдко трансепты заканчивались круглыми абсидами, и даже по концамъ главнаго нефа имѣлись абсиды.

Круглыя абсиды по концамъ трансептовъ воспроизводятся и въ готической архитектурѣ; ихъ находятъ повсюду, куда проникаютъ вліянія рейнской школы: въ Турнэ, въ Камбрэ и до Нойона; планъ церкви въ Безансонѣ, задуманный подъ тѣми же вліяніями, имѣетъ абсиду на каждомъ концѣ главнаго нефа.

Въ общемъ, германская архитектура для своихъ церквей принимаетъ устройство въ три нефа, равной высоты и включенные подъ одну общую крышу.

Этотъ пріемъ церкви въ формѣ „hall'я“ впервые находитъ осуществленіе въ 1236 г. въ ц. св.-Елисаветы въ Марбургѣ; дальнѣйшія примѣненія его охватываютъ всю территорію Германіи (Цветтль, Ратисбонъ и др.).

Приложивъ къ плану Марбургской церкви фламандскій сводъ съ нервюрами, развѣтвляющимися въ видѣ сѣти, получимъ соборы XIV и XV вѣковъ: Ульмъ, св.-Стефана въ Вѣнѣ.

Укажемъ, чтобы лишь напомнить, прямые отпрыски французской школы: соборъ въ Кёльнѣ и старыя церкви Венгріи.

На ряду съ группой зданій, гдѣ пріемъ Марбургской церкви комбинируется съ сѣтчатымъ сводомъ, необходимо отмѣтить на побережьѣ Балтійскаго моря ту школу, главными центрами которой были Любекъ и Бранденбургъ и которая, повидимому, составляла особенность областей, гдѣ преобладало вліяніе ганзейскихъ городовъ. Эта архитектура въ существенныхъ чертахъ вытекаетъ изъ употребленія кирпича, изъ котораго она умѣла извлечь очень счастливые мотивы (Цинна, Тангермюнде, ц. св.-Екатерины въ Бранденбургѣ).

Намъ еще предстоитъ случай вернуться къ методамъ этой замѣчательной школы по поводу гражданской архитектуры, къ которой принадлежитъ бо̀льшая часть ея памятниковъ.

Южная Франція. — Остается сдѣлать обзоръ всѣхъ странъ, гдѣ преобладаетъ античная традиція: южной Франціи, Италіи и Испаніи.

Типомъ архитектуры южной Франціи является соборъ въ Альби — зданіе, возведенное римскимъ способомъ, съ кирпичными стѣнами, массивными сводами и внутренними контрфорсами.

Сводъ представляетъ конкретную массу, нервированные распалубки котораго образуютъ лишь лицевую поверхность; вся система сводовъ держится сцѣпленіемъ, какъ искусственный монолитъ: если измѣнить пропорціи сводчатой базилики римлянъ, то получится французская церковь Лангедока и вообще церковь южной Франціи.

Это искусство, не прерывавшееся съ античной эпохи, во время бѣдствій Альбигойской войны испытываетъ нѣкоторый застой; когда же оно возрождается, то чувствуется, что память о религіозныхъ войнахъ еще не утратилась:

Соборъ въ Альби, съ его массивными стѣнами и башнями, свидѣтельствуетъ, что въ срединѣ XIV вѣка обращалось вниманіе на оборонительныя мѣры.

Школа южной Франціи включаетъ церкви въ Ажанѣ, Montpexat, Тарбѣ, Монпелье, Родезѣ, Монферранѣ, церковь въ нижнемъ городѣ Каркассона. Ея вліяніе простирается къ югу до ц. Saint-Bernard de Comminges, въ Испаніи оно обнаруживается въ ц. св.-Маріи въ Барселонѣ.

Архитектура папскаго дворца въ Авиньонѣ находится съ ней въ тѣсной связи.

Испанія.—Въ періодъ бѣдствій, предшествующій изгнанію мавровъ, Испанія обладаетъ лишь заимствованной архитектурой, колоніями французскаго или германскаго искусства. Среди памятниковъ, которые именами своихъ архитекторовъ ставятся въ связь съ сѣверными странами, нами были указаны соборы въ Бургосѣ и Жеронѣ; въ числѣ такихъ, которые своимъ стилемъ относятся къ тому же происхожденію, можно отмѣтить соборы Avila, Саламанки, Толедо, Севильи, Сеговіи.

Италія.—Въ сѣверной Италіи въ раннюю эпоху возводятся зданія въ ломбардскомъ стилѣ, типъ котораго существуетъ въ ц. св.-Амвросія въ Миланѣ и ц. св.-Михаила и Павіи и особенности котораго находятся по направленію къ Рейну въ Цюрихѣ, Базелѣ, Андернахѣ, Бахарахѣ.

Наступаютъ войны между папскимъ престоломъ и императорами; Ломбардія, главный театръ борьбы, утрачиваетъ мало-по-малу свои традиціи: въ теченіе XIII вѣка готическая архитектура въ Италіи существуетъ лишь въ видѣ подражательнаго искусства.

Соборъ въ Орвіето представляетъ собой латинскую базилику, обработанную готическими орнаментами; ц. св.-Франциска въ Ассизи по сводчатому покрытію своему близко походитъ на капеллу въ Авиньонскомъ дворцѣ;

Въ Римѣ церковь Минервы значительно приближается къ церквамъ Лангедока.

Въ XIV вѣкѣ вліяніе южной Франціи дѣлается болѣе непосредственнымъ, благодаря присоединенію Неаполя къ владѣніямъ Анжуйскаго дома, который господствовалъ надъ одной частью южной Франціи: обѣ страны образуютъ одну область искусства, какъ составляютъ одно королевство. Неаполитанскія церкви, между прочимъ ц. св.-Клары, отъ французскихъ памятниковъ отличаются лишь деталями украшеній.

На сѣверѣ Италіи вліянія сѣверной Европы обнаруживаются въ соборахъ Милана и Сіенны;

Затѣмъ, когда они примѣшиваются къ вліяніямъ южной Франціи и римской античной эпохи, то кладутъ начало той широкой и корректной архитектурѣ, очагомъ которой является Тоскана и главными памятниками — ц. св.-Креста и соборъ во Флоренціи и ц. св.-Петронія въ Болоньѣ.

СЛІЯНІЕ ШКОЛЪ ВЪ ПОСЛѢДНІЙ ПЕРІОДЪ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

Сдѣлавъ обзоръ проявленій готической идеи до предѣловъ ея распространенія, вернемся снова къ тѣмъ странамъ, откуда она исходитъ,—вернемся къ эпохѣ XIV вѣка, когда маленькія сеньоріи начинаютъ группироваться въ крупные лены.

Дотолѣ архитектура въ своихъ мѣстныхъ варіантахъ являлась какъ бы отраженіемъ феодальнаго дробленія; но коль скоро провинціи сливаются въ націи, эти особенности стушевываются, и во Франціи остается лишь двѣ архитектурныя школы, изъ которыхъ сѣверная представляетъ готическую традицію, а южная слѣдуетъ полуримской традиціи соборовъ Альби и Родеза.

Англія XIV вѣка также представляетъ это единство метода и стиля; въ Германіи имѣются свои выработанные типы; словомъ, съ конца XIV вѣка великія національности Европы сложились и въ искусствѣ уже не замѣчается иныхъ границъ, кромѣ тѣхъ, которыми раздѣляются самыя національности.

ОБЗОРЪ ЗАРОЖДЕНІЯ И ОБРАЗОВАНІЯ ГОТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. ИСКУССТВО И СОЦІАЛЬНАЯ СРЕДА.

ЗАРОЖДЕНІЕ.

До сихъ поръ мы разсматривали готическую архитектуру единственно со стороны практикуемыхъ ею методовъ и осуществляемыхъ

ею программъ; наступило время сказать, какъ эта архитектура сформировалась, указать источники ея происхожденія и условія, опредѣлившія ея распространеніе.

Въ своихъ сооруженіяхъ она, какъ мы видѣли, ограничивается тремя элементами:

Нервюрнымъ сводомъ и, какъ его слѣдствіемъ, пильеромъ, фланкированнымъ колонками; аркбутаномъ; стрѣльчатой аркой.

а.—Стрѣльчатая арка.—Относительно стрѣльчатой арки нельзя оспаривать ея азіатскаго происхожденія.

Стрѣльчатая арка, которая на Востокѣ существовала съ римской эпохи (т. I, стр. 446), уже господствовала въ сирійской архитектурѣ крестоносцевъ, тогда какъ на Западѣ съ ней были едва знакомы:

Она была занесена изъ Азіи, что случилось къ концу XI вѣка, путемъ паломничествъ и Крестовыхъ походовъ.

б.—Аркбутанъ.—Изъ логической генераціи аркбутана вытекаетъ и его дата:

Аркбутанъ сдѣлался необходимымъ послѣ допущенныхъ неосторожностей въ клюнійской архитектурѣ.

Клюнійская школа пожертвовала устойчивостью сооруженій въ пользу непосредственнаго освѣщенія главныхъ нефовъ, и вотъ, изыскивая средство предотвратить разрушеніе зданій, пришли къ мысли воспользоваться аркбутаномъ: такъ какъ клюнійскія зданія съ прямымъ освѣщеніемъ были возведены не ранѣе XII вѣка, то и появленіе аркбутана логически должно относиться къ этому же времени.

Изъ соображеній этого рода вытекаетъ, что первыя попытки примѣнить аркбутанъ находятся въ Бургони.

Но здѣсь, прибѣгая къ аркбутану, его разсматривали какъ случайное вспомогательное средство:

Впервые аркбутанъ былъ усвоенъ какъ нормальный органъ конструкціи, повидимому, школой Иль-де-Франса, которая лишь одна въ теченіе XII вѣка сдѣлала его основнымъ элементомъ своихъ комбинацій равновѣсія; а среди зданій этой провинціи самымъ древнимъ, гдѣ имѣются указанія на систему равновѣсія при помощи аркбутановъ, является сенъ-Дени (1130—1140 г.).

Первоначальные аркбутаны сенъ-Дени были передѣланы, но благодаря раскопкамъ, позволившимъ возстановить полностью планъ

церкви Сюжера, ихъ существованіе лежитъ внѣ сомнѣній: оно вытекаетъ изъ самой легкости устоевъ, которые, взятые въ отдѣльности, были бы неспособны сопротивляться распору главныхъ сводовъ.

в. — Нервюрный сводъ и пильеръ, фланкированный колонками. — Мы приходимъ къ двумъ нововведеніямъ, находящимся въ тѣсной зависимости, — къ нервюрному своду и пильеру, фланкированному колонками.

Было время, когда удлиненныя формы цилиндрическихъ устоевъ и развѣтвленія нервюръ объясняли какъ воспоминаніе о лѣсахъ Германіи: теорія странная, кратковременный успѣхъ которой создался именемъ Шатобріана.

Нервюра играетъ по существу конструктивную роль, и единственно лишь выполняемая ею функція можетъ насъ навести на слѣдъ ея зарожденія.

Первая идея нервировать своды восходитъ къ римской эпохѣ: Римляне возводили крестовые своды на діагональныхъ аркахъ, скрывавшихся въ массивѣ.

Съ того момента какъ этотъ массивъ превратился въ легкую скорлупу, нервюры уже не могли болѣе оставаться задѣланными въ кладкѣ распалубокъ, почему и должна была явиться мысль выдѣлить ихъ изъ тѣла свода, а это одновременно привело къ тому, чтобы изъ ядра устоя выдѣлить колонку, назначенную служить опорой нервюры.

Это двойное видоизмѣненіе нервюры и пильера было осуществлено, повидимому, въ Ломбардіи въ очень отдаленную эпоху.

Въ Миланѣ, въ одномъ фрагментѣ церкви въ Aurona, которую, согласно одной надписи, позволительно отнести къ XIII вѣку, пильеръ имѣетъ видъ группы колонокъ; а ц. св.-Амвросія, описанная нами какъ типъ древней ломбардской архитектуры (стр. 401), представляетъ методическое сочетаніе этого фланкированнаго колонками пильера и нервюрнаго свода. Всѣ своды центральнаго нефа покоятся на полуциркульныхъ нервюрахъ архаическаго вида, безъ какихъ-либо мулюръ; и эти нервюры покоятся на полуколонкахъ.

Léonce Reynaud и M. de Dartein, опираясь на изслѣдованіе памятника и на разборъ относящихся къ нему текстовъ, относятъ его дату къ періоду реорганизаціи, послѣдовавшей за ломбардскимъ завоеваніемъ.

По своему географическому положенію Миланская область, казалось, была предназначена служить мѣстомъ возрожденія искусства: въ этомъ пунктѣ сталкивались традиціи Рима и византійскія вліянія.

Греческая имперія, укрѣпившаяся здѣсь, оставила свой отпечатокъ въ цѣлой группѣ византійскихъ зданій, изъ которыхъ нѣкоторыя еще существуютъ. Не утратили здѣсь своей жизненности и воспоминанія Рима, такъ какъ Миланъ былъ послѣдней столицей Западной имперіи; Миланъ граничилъ съ тѣми областями, гдѣ античная архитектура въ конструкціи сводовъ примѣняла діагональныя арматуры, представляющія собой рудиментъ нервюры: именно къ Ломбардіи M. Dartein и относитъ первые случаи приложенія этого богатаго послѣдствіями метода, въ которомъ къ крестовому своду примѣнены нервюра и пучокъ колонокъ.

Указанное расчлененіе массы свода на нервюры и распалубки M. Dieulafoy связывается съ азіатскими вліяніями.

Духъ анализа, проникающій готическое искусство, разсматривается имъ какъ исходящій изъ Азіи.

Въ Персіи въ эпоху Сассанидовъ (т. I, стр. 112) мы находимъ зданія, покрытыя сводиками, опирающимися на арки, которыя играютъ роль, подобную роли нервюръ въ готическомъ сводѣ; та же система воспроизводится въ Сиріи (т. II, стр. 17): принципъ проникъ къ народамъ Запада якобы во время первыхъ соприкосновеній, вызванныхъ между Западомъ и Востокомъ великими паломничествами и Крестовыми походами.

M. Corroyer приписываетъ нервюрному своду византійское происхожденіе и памятники Анжу и Мэна разсматриваетъ какъ первые случаи примѣненія данной системы:

Намъ представляется маловѣроятнымъ, чтобы нервюра зародилась въ этихъ анжуйскихъ сводахъ, гдѣ ея присутствіе имѣетъ столь незначительное основаніе, оправдывается столь незначительными мотивами. Своды Анжу почти купольной формы, и расчленять ихъ на распалубки значитъ одновременно усложнять структуру и увеличивать ихъ распоръ.

Другое возраженіе вытекаетъ изъ хронологіи: древнѣйшіе своды анжуйской школы съ опредѣленной датой находятся въ Анжерскомъ соборѣ и возведены не древнѣе 1150 г., но въ эту эпоху уже существовали своды въ сенъ-Дени.

Согласно мнѣнія Віолле-ле-Дюка, идея нервюрнаго свода исключительно французскаго происхожденія:

Віолле-ле-Дюкъ отмѣчаетъ сенъ-Дени какъ одно изъ первыхъ зданій, гдѣ были одновременно примѣнены и нервюрный сводъ и вытекающая изъ него система пильеровъ съ колонками: этотъ конструктивный пріемъ принадлежитъ королевскимъ владѣніямъ, онъ зародился на той же почвѣ, гдѣ получилъ окончательное развитіе.

De Verneilh, воззрѣнія котораго были дополнены Anthyme Saint-Paul'емъ, подыскиваетъ болѣе прочныя основанія этой теоріи, показавъ въ нѣкоторыхъ памятникахъ Иль-де-Франса, между прочимъ въ Пуасси, переходное состояніе, когда одновременно пользовались и крестовымъ и нервюрнымъ сводами.

Наконецъ, труды Gons'a и Lefèvre-Pontalis'a позволили отнести къ болѣе раннему времени, чѣмъ сенъ-Дени, цѣлый рядъ сельскихъ церквей, расположенныхъ въ парижскомъ округѣ, или, точнѣе, въ нижнемъ бассейнѣ Уазы:

Главное зданіе этой группы—Моріенваль; а какъ зданія, относительно древности которыхъ имѣются наиболѣе достовѣрные документы, можно отмѣтить церковь Noël Saint-Martin и особенно ораторію Bellefontaine, возведенную въ 1125 году; этотъ маленькій памятникъ, исполненный увѣренной рукой, свидѣтельствуетъ о такой опытности, которая не вырабатывается въ одинъ пріемъ.

Такимъ образомъ древнѣйшіе французскіе примѣры нервюрнаго свода принадлежатъ области, заключающейся между Нойономъ и Санлисомъ;

Готическій сводъ создался у французовъ въ первой четверти XII вѣка, что относитъ его появленіе по крайней мѣрѣ къ первымъ годамъ столѣтія.

Таковы существующія главныя воззрѣнія по поводу зарожденія готической архитектуры:

Ихъ разнорѣчивость вытекаетъ, быть-можетъ, изъ самой сложности этого явленія.

Какъ въ данномъ случаѣ для готическаго принципа, такъ и для всѣхъ открытій рѣдко удается назвать истиннаго изобрѣтателя, не вызвавъ возраженій: зародыши зрѣютъ въ тѣни, и мы присутствуемъ внезапно при различныхъ проявленіяхъ, въ основѣ которыхъ лежитъ нечто иное, какъ логика фактовъ. Повсюду чувствовалась потребность избѣгнуть затрудненій, вызываемыхъ конструкціей крестоваго свода, и естественно пришли къ мысли снабдить его нервюрами; видѣли, что пильеры главныхъ нефовъ не выдерживаютъ распора, и единственнымъ возможнымъ средствомъ было прибѣгнуть къ помощи аркбутана.

На одну предложенную задачу отвѣтили и однимъ рѣшеніемъ: что же удивительнаго въ томъ, что оно встрѣтится, безъ вмѣшательства подражанія или взаимныхъ сношеній, на многихъ пунктахъ и даже въ очень различное время то въ одной, то въ другой странѣ!.

РАСЦВѢТЪ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

Искусство и соціальное движеніе. — Покинемъ періодъ опытовъ и перейдемъ къ моменту того великаго движенія, благодаря которому готическая архитектура сдѣлалась архитектурой христіанскаго Запада.

По времени это обновленіе относится къ срединѣ XII вѣка, а очагомъ его, какъ мы это признали, былъ Иль-де-Франсъ.

Дѣлая обзоръ готическихъ школъ, мы прослѣдили распространеніе искусства, которое исходитъ изъ королевской области и, вмѣстѣ съ усиленіемъ центральной власти, захватываетъ провинціи, послѣдовательно присоединяемыя къ коронѣ.

Архитектурную реформу переживаютъ тѣ города, которые въ силу коммунальной организаціи ставятся подъ болѣе непосредственный королевскій протекторатъ. Изслѣдованіями Vitet установлено,— что затѣмъ подтвердилось и трудами Віолле-ле-Дюка,—существованіе тѣсной связи между распространеніемъ готическаго искусства и этимъ движеніемъ—освобожденіемъ коммунъ.

Среди первыхъ коммунъ должно считать Санлисъ, Санъ, Лаонъ, Буржъ, Реймсъ, Аміенъ, и именно въ этихъ городахъ возводятъ первые готическіе соборы Франціи;

Затѣмъ, когда королевская власть распространяется на далекое пространство, мы видимъ, что въ главныхъ центрахъ ея образуются какъ бы колоніи готическаго искусства: Каркассонъ, столица королевскаго сенешальства, Клермонъ и Лиможъ, признающіе суверенитетъ короля, являются представителями на югѣ Франціи и стиля и вліянія центральной Франціи.

Коммуны и соборы.—Первые каѳедральные соборы, какъ мы сказали, имѣютъ видъ обширныхъ залъ, безъ внутреннихъ подраздѣленій и доступныхъ со всѣхъ сторонъ толпѣ.

И дѣйствительно, для городовъ, вступившихъ въ обладаніе ихъ свободами, соборъ служитъ не только религіознымъ зданіемъ, но также и мѣстомъ общественныхъ собраній. Муниципальныя собранія, гражданскіе праздники, представленія мистерій,—все это протекаетъ въ его оградѣ: соборъ является единственнымъ центромъ коммунальнаго существованія и какъ бы сердцемъ городской общины.

Эта широкая и свободная концепція, которая сочетаетъ соборъ съ мірскими удовольствіями, равно какъ и съ суровыми эмоціями религіи, дѣлаетъ его памятникомъ, пользовавшимся невиданной дотолѣ популярностью.

Съ монастырской церковью населеніе не имѣло никакой прямой связи, въ соборѣ же оно видѣло свой собственный памятникъ; отсюда и усердіе, проявляющееся при его сооруженіи, отсюда и соревнованіе, которое побуждаетъ каждый городъ превзойти сосѣдніе города: Буржъ стремится превзойти Парижъ, Аміенъ и Реймсъ затмеваютъ все, созданное XII вѣкомъ, Бовэ достигаетъ границъ возможнаго.

Впрочемъ такая концентрація муниципальной жизни въ религіозномъ зданіи существовала очень короткое время: злоупотребленіе было неизбѣжно.

Захватъ свѣтскимъ элементомъ достигъ такихъ размѣровъ, что со средины XIII вѣка пришлось оградить часть зданія, отведенную для религіозныхъ церемоній.

Такія же альтернативы пережилъ греческій храмъ: послѣ того, какъ онъ былъ смѣшаннымъ памятникомъ, гдѣ внѣшніе портики были открыты всѣмъ, онъ дѣлается исключительно религіознымъ зданіемъ.

У грековъ (т. I, стр. 370) сузили портики и намѣренно затруднили въ нихъ доступъ; въ средніе вѣка окружили хоръ.

АРХИТЕКТУРА И ПОЛОЖЕНІЕ АРХИТЕКТОРА.

Архитектора французскихъ соборовъ выходятъ изъ рядовъ того же гражданскаго населенія, выразителями духа и тенденцій котораго они были. Въ романскую эпоху не существовало иныхъ художниковъ, кромѣ монаховъ (стр. 224), и „frères pontifes", строившіе въ XII вѣкѣ французскіе мосты, являются послѣдними представителями этихъ монастырскихъ школъ; начиная же съ момента появленія готическаго искусства, трудившіяся на этомъ поприщѣ лица носятъ свѣтскія имена: въ Аміенскомъ соборѣ — Robert de Luzarches и его преемники Thomas и Regnault de Cormont; въ Реймскомъ соборѣ — Robert de Coucy, который возводитъ главный корпусъ зданія, Jean Leloup, который украшаетъ его великолѣпнымъ порталомъ, затѣмъ Gaucher de Reims, Bernard de Soissons и Jean d'Orbais. Одинъ гражданинъ г. Сана, Гильомъ, возводитъ храмъ въ своемъ родномъ городѣ, а Вилларъ-де-Гоннекуръ въ Арра.

Монастырскую церковь saint-Nicaise въ Реймсѣ возводитъ Hugues Libergier, архитекторъ, чуждый орденамъ; другой міpянинъ, Pierre de Montereau, авторъ св.-Капеллы, возводитъ для аббатства сенъ-Жерменъ-де-Прэ капеллу Пр. Дѣвы; слѣдовательно, и самые монастыри обращаются къ художникамъ новой школы.

Безъ сомнѣнія, живой интересъ представляли бы свѣдѣнія о томъ, какъ сформировывались эти архитектора, изъ которыхъ ни

одинъ, быть можетъ, не оставилъ произведенія средняго достоинства. Объ ихъ технической подготовкѣ мы можемъ сказать лишь, что они путешествовали, переходили съ одной постройки на другую, наблюдали. Мы обладаемъ набросками изъ путешествія Вилларъ-де-Гоннекура: повидимому, онъ, подобно подмастерьямъ-плотникамъ нашего времени, усвоилъ принципы искусства въ мастерской какого-либо мастера-художника, а практическія свѣдѣнія—на постройкахъ, которыя онъ посѣщалъ скорѣе въ роли сотрудника, чѣмъ любопытнаго.

Сохранились данныя о существованіи семействъ архитекторовъ, гдѣ традиціи передавались отъ отца къ сыну: Кормоны (Cormonts) въ Аміенѣ и Штейнбахи въ Страсбургѣ.

Существованіе спеціальныхъ корпорацій архитекторовъ ничѣмъ не доказано, а если судить по общественному положенію, которое не подвергалось измѣненію до того дня, какъ Людовикъ XIV основалъ Академію Архитектуры, то и архитекторъ и самые скромные рабочіе, исполнители его идеи, выходятъ изъ самаго состава мастеровъ: Jean de Chelles, авторъ южнаго портала с. Парижской Богоматери, обозначается подъ именемъ мастера - каменотеса, Libergier представленъ на его гробницѣ держащимъ угольникъ и циркуль для черченія шаблоновъ. Готическій архитекторъ былъ именно первымъ мастеромъ, и сложный организмъ конструктивныхъ методовъ, дѣйствительно, требовалъ, чтобы авторъ произведенія полностью посвящалъ себя жизни на мѣстѣ постройки.

Что касается выбора архитектора, то онъ, повидимому, дѣлался, по крайней мѣрѣ въ XIV и XV вѣкахъ, часто путемъ конкурса: сохранилось воспоминаніе о конкурсѣ, открытомъ для ц. сенъ-Уэнъ въ Руанѣ; пользуются извѣстностью конкурсы на Миланскій соборъ.

Достигшіе славы архитектора призывались издалека, и одну изъ заслугъ французской школы составляетъ, что изъ нея выходили строители, пропагандировавшіе новое искусство въ остальной Европѣ: около 1175 г. Гильомъ, родомъ изъ Сана, отправляется перестраивать соборъ въ Канторбери; въ 1258 г. одинъ парижанинъ, Pierre Bonneuil, отправляется съ разрѣшенія парижскаго прево, чтобы возвести соборъ въ Упсалѣ; Жерона обращается къ Франціи за архитекторами для своего собора; Вилларъ-де-Гоннекуръ возводитъ церкви въ Венгріи: французскіе архитектора пользовались на средневѣковое искусство такимъ же вліяніемъ, какого достигнутъ итальянскіе архитектора въ эпоху Возрожденія.

Возрожденіе были слишкомъ склонны разсматривать какъ первую эпоху, а Италію,—какъ первую страну, которая умѣла оцѣнить—и выразить это — талантъ великихъ архитекторовъ; и во Франціи общественною признательностью была посвящена не одна надпись

въ честь старыхъ мастеровъ. Аміенъ вписалъ въ лабиринтѣ, расположенномъ у входа въ соборъ, имена архитекторовъ, трудами которыхъ былъ созданъ этотъ памятникъ; Реймсъ удостоилъ той же чести строителей своего собора; въ Страсбургѣ одна надпись, награвированная даже надъ главнымъ входомъ, посвящена памяти Эрвина Штейнбаха; въ Парижѣ на цоколѣ южнаго портала читается имя Jean de Chelles; не сохранились только имена скульпторовъ.

РАБОЧІЕ.

Положенье, обученье, способъ вознагражденія. — Техническія свѣдѣнія рабочій, какъ и архитекторъ, получалъ, повидимому, обученіемъ въ мастерской; затѣмъ, — вступленіе въ цехъ подмастерьевъ, при чемъ дальнѣйшее обученіе достигалось путешествіями, память о которыхъ сохранилась въ выраженіи „tour de France" (путешествіе по Франціи).

Вообще среднимъ вѣкамъ была неизвѣстна свобода профессій, однако строительные рабочіе пользовались достаточной независимостью, такъ что въ ихъ произведеніяхъ мы находимъ слѣдъ широкой и плодотворной инциіативы. Каменотесъ представляетъ собою болѣе чѣмъ пассивную силу, слѣпо подчиняющуюся нѣкоторой власти: онъ имѣетъ свой фрагментъ скульптуры, кусокъ фриза, капитель или базу, гдѣ его мысль развивается свободно, конечно, не выступая изъ общаго очертанія, намѣченнаго архитекторомъ; слѣдовательно, каждый изъ мастеровъ является отвѣтственнымъ сотрудникомъ, и соревнованіе между ними именно и сообщаетъ французской готической архитектурѣ ея полное жизни разнообразіе.

Дошедшіе до насъ счета расходовъ показываютъ, что „maitres" получали въ періодъ работъ поденное вознагражденіе или деньгами или натурой; рабочіе оплачивались обыкновенно сдѣльно. За отсутствіемъ письменныхъ данныхъ, мы имѣемъ доказательство этого обычая въ значкахъ, которыми рабочіе-сдѣльщики часто отмѣчали обработанные по лекалу камни въ зданіяхъ XIII вѣка; среди другихъ примѣровъ можно указать на порталы въ Реймсѣ и Страсбургѣ, свидѣтельствующіе объ этомъ способѣ вознагражденія, который впрочемъ оставилъ такіе же слѣды въ памятникахъ романской эпохи и который столь хорошо соотвѣтствовалъ той системѣ, гдѣ каждый органъ зданія пользовался самостоятельностью.

Корпораціи, франкмасонство. — Корпораціи не представляютъ созданія среднихъ вѣковъ, онѣ существовали уже у римлянъ (т. I, стр. 531): романская эпоха стремилась придать имъ монашескій строй, а XIII вѣкъ вернулъ имъ чисто гражданскій характеръ.

Въ основѣ корпорацій лежитъ тотъ же принципъ, что и въ современныхъ имъ коммунахъ: члены ихъ за извѣстную подать, уплачиваемую королю или сеньору, образовываютъ сообщество, обладающее правомъ защищать ихъ общіе интересы. Помимо тѣхъ правъ, которыя ими оплачиваются, они пользуются, подобно членамъ античныхъ корпорацій, нѣкоторыми привилегіями, изъ которыхъ наиболѣе важной было освобожденіе отъ караульной службы.

Кодексъ парижскихъ корпорацій, редактированный Etienne Boileau, восходитъ не древнѣе 1258 г.; но для нѣсколькихъ корпорацій, между прочимъ для плотничьей, статуты ограничиваются регистраціей установившихся обычаевъ.

Этими обычаями фиксируются условія пріема, время обученія, гарантіи хорошаго исполненія, — словомъ, все, даже часы, когда мастерская должна открываться и закрываться.

Корпорація не допускаетъ иного, какъ только безукоризненнаго исполненія: въ силу профессіональной добросовѣстности, которую можно оспаривать съ экономической точки зрѣнія, но которая объясняетъ высокое матеріальное достоинство всего, что намъ оставили средніе вѣка, статуты доходятъ до того, что запрещаютъ работу вечеромъ для производствъ, требующихъ деликатнаго и заботливаго выполненія: никогда тиранія регламентаціи не заходила столь далеко.

Подъ этимъ режимомъ, основаннымъ на дисциплинѣ и принужденіи, строительные рабочіе, однако, сохраняютъ особое положеніе; это можно было предугадать уже изъ характера ихъ произведеній, но, кромѣ того, подтвержденіе этому находится въ текстѣ статутовъ: „каменщикомъ можетъ быть всякій желающій“, лишь бы онъ представлялъ гарантіи извѣстной подготовки.

И дѣйствительно, ремесла, соприкасающіяся съ строительнымъ дѣломъ, имѣютъ свои спеціальныя требованія. Въ другихъ профессіяхъ транспортируются продукты, здѣсь же должны сами рабочіе перемѣщаться въ поискахъ за работой.

Потому-то и находятъ повсюду рабочихъ всѣхъ національностей: ограничиваясь однимъ примѣромъ, можно указать, что во время постройки жюбэ въ Труа въ работѣ принимаютъ участіе нѣмцы; даже не вступая въ мѣстные цехи, даже не исполнивъ условія быть принятыми въ мѣстныя корпораціи, французы отправляются на работы въ Германію и Италію; строительные рабочіе со времени среднихъ вѣковъ ведутъ странствующую жизнь, подобно современнымъ каменщикамъ изъ Лиможа.

Наборъ рабочихъ на значительныя постройки, которымъ вызываются эти перемѣщенія и обмѣнъ рабочихъ рукъ, ведетъ къ установленію товарищества и взаимопомощи; и институтъ цеховыхъ под-

мастерьевъ представляетъ собой какъ бы обмѣнъ гостепріимствомъ, что дѣлается, такъ сказать, необходимымъ въ виду характера самой профессіи.

Мало-по-малу институтъ подмастерьевъ централизуется и кладетъ основаніе франкмасонству.

Цеховая связь, повидимому, начинаетъ устанавливаться около XIII вѣка, а затѣмъ безостановочно дѣлается тѣснѣе; по мѣрѣ того, какъ она стягивается, все болѣе и болѣе прямая передача идей ведетъ къ установленію однообразія въ строительныхъ методахъ; и наконецъ, къ концу XIV вѣка школы, раскинутыя на огромныхъ территоріяхъ, сливаются франкмасонствомъ воедино: масонская группа Англіи обладаетъ своими методами, нѣмецкая — своими, и во Франціи исчезаютъ, такъ сказать, мѣстныя школы. Централизація ведетъ къ единству стиля, но также и къ формализму. Въ XIII вѣкѣ каждая церковь обладала своей физіономіей; кто же знаетъ одну церковь XV вѣка, тотъ знаетъ ихъ всѣ.

МАТЕРІАЛЬНЫЯ СРЕДСТВА.

Часто высказывали мнѣніе, что значительныя религіозныя зданія Франціи являются созданіями вѣкового, медленнаго и терпѣливаго труда.

На самомъ же дѣлѣ, если бѣдствіями того времени и вызывались долгіе и многочисленные перерывы въ работахъ, то въ періоды дѣятельности работы велись такимъ же темпомъ, какъ и на современныхъ наилучше организованныхъ постройкахъ. Первый камень с. Парижской Богоматери положили въ 1163, а въ 1196 году зданіе было уже подъ крышей. Мы видѣли съ какой быстротой видоизмѣнялся стиль въ эпоху Амьенскаго собора, а между тѣмъ въ нефѣ собора, отъ основанія его до вершины, измѣненія стиля едва уловимы: съ такой быстротой, въ одинъ пріемъ, онъ былъ возведенъ.

Здѣсь проявилась потребность населенія освятить зданіемъ новаго характера измѣнившееся соціальное положеніе. Не только строили вновь, но стремились обновить и зданія предыдущей эпохи, для достиженія чего не отступали передъ крайне смѣлыми передѣлками зданій съ самаго основанія: Байё, сенъ-Реми въ Реймсѣ и нефъ собора въ Манѣ являются памятниками передѣланными, измѣненными снизу доверху именно такимъ путемъ.

Если же вообразить себѣ, что въ тотъ же моментъ, когда возводились соборы, строилось огромное число церквей даже въ маленькихъ деревняхъ, то составится представленіе о такой дѣятельности, примѣръ которой рѣдко можно встрѣтить въ другой какой-либо архитектурѣ.

Какими же средствами располагали, чтобы осуществить одновременно столько предпріятій?

Налоги были двухъ родовъ: деньгами или добровольнымъ трудомъ.

Денежные налоги.—Для сооруженія соборовъ, несомнѣнно, наиболѣе значительную долю средствъ доставляли сами коммуны, которыя олицетворили себя въ ихъ великихъ храмахъ.

Затѣмъ слѣдовали сборы съ индульгенцій, передававшіеся благотворителямъ данной церкви, пожертвованія, вызванныя проповѣдями въ отдаленныхъ мѣстахъ. Въ реестрахъ собора въ Отэнѣ указывается обложеніе налогомъ капитула, передача на строительныя потребности сборовъ съ вакантныхъ церковныхъ приходовъ.

Нѣкоторые соборы, напр., Руана, Буржа, имѣютъ башни, названіе которыхъ напоминаетъ о папскихъ разрѣшеніяхъ (употреблять масло въ постъ), что доставило средства для ихъ возведенія.

Въ сельскихъ церквахъ существовалъ сохранившійся до конца стараго режима обычай, по которому поддержаніе нефа возлагалось на обязанность населенія, а хора—на обязанность сеньора. Безъ сомнѣнія, подобнаго же рода дѣленіе отвѣтственности существовало и во время самой постройки, чѣмъ и объясняются странныя несообразности: рядомъ съ бѣднымъ нефомъ находится великолѣпный алтарь, къ болѣе чѣмъ скромному зданію примыкаетъ монументальная башня; каждый прилагалъ усердіе къ части, возложенной на его обязанность, и не интересовался сосѣдними частями.

Натуральная повинность.—Что касается натуральныхъ повинностей, то папы и епископы ихъ поощряли, сравнивая заслуги тѣхъ, кто выступалъ на работы, съ заслугой солдатъ, бравшихъ оружіе для освобожденія святыхъ мѣстъ.

Народъ отзывался массами на этотъ призывъ, и между другими примѣрами, сохранилось воспоминаніе о его содѣйствіи при постройкахъ Шартрскаго собора и церкви с. Pierre-sur-Dives. Впрочемъ, такая помощь была скорѣе кажущейся, чѣмъ дѣйствительной. При регулярномъ сформированіи эта масса рабочихъ рукъ позволяла бы строить по римскому способу, но организаторы отсутствовали, и полезная работа не превышала той доли, которой можно ожидать отъ всякаго безплатнаго добровольнаго труда. Хроники передаютъ, что въ ц. с. Pierre-sur-Dives тысяча человѣкъ впрягалась въ одну повозку: откинувъ долю преувеличенія, все же въ этомъ изобиліи рабочихъ рукъ чувствуется значительно болѣе помѣха, чѣмъ дѣйствительная сила, такъ какъ народъ приходитъ скорѣе съ цѣлью

добыть индульгенцій, чѣмъ трудиться на постройкѣ: изъ всего этого слѣдуетъ, что истинными работниками на французскихъ большихъ зданіяхъ были оплачиваемые мастера.

ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ФЕОДАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.

Таковы средства, которыми располагали строители; но и препятствія были безъ числа: препятствія большею частью создавались искусственно и вытекали изъ дробленія феодальнаго общества.

Снабженіе матеріалами обставлено было такими затрудненіями, о которыхъ теперь едва возможно создать себѣ представленіе.

Въ наше время это снабженіе зависитъ единственно отъ имѣющихся средствъ: если каменоломни расположены на далекомъ разстояніи, то создаютъ подъѣздной путь; при Людовикѣ XV мы видимъ что Вобанъ прорываетъ каналъ, чтобы обслуживать одну постройку. Французскіе средневѣковые строители не располагали подобными средствами: лишь въ рѣдкихъ случаяхъ удавалось проложить подъѣздной путь, которымъ устранялось бы затрудненіе транспортировки, такъ какъ этому препятствовала феодальная политика.

Изъ боязни, что извѣстный участокъ дороги можетъ открыть доступъ на территорію сосѣднему сеньору, были принуждены довольствоваться дурными путями сообщенія; и въ каждомъ новомъ ленѣ, черезъ который проходили эти дороги, ихъ пересѣкали таможенныя заставы, такъ что снабженіе матеріалами было всегда ненадежно и вдвойнѣ разорительно, по причинѣ вызываемыхъ имъ издержекъ и произвольныхъ поборовъ, которымъ оно давало мѣсто.

При такомъ режимѣ приходилось довольствоваться малымъ количествомъ матеріаловъ, иногда употреблять посредственные матеріалѣ вблизи прекрасныхъ каменоломенъ, приходилось обращаться съ камнемъ, какъ съ драгоцѣннымъ матеріаломъ: необходимо было направлять всѣ усилія къ сокращенію его употребленія, строить съ возможно меньшей затратой матеріала,—комбинацію массъ замѣнить искусной конструкціей: представившуюся имъ такимъ образомъ задачу готическіе строители—надо отдать имъ справедливость—разрѣшили вполнѣ успѣшно: ими созданъ такой способъ конструкціи, гдѣ матерія, такъ сказать, стушевывается, гдѣ все основано на расчетѣ, на анализѣ.

И этотъ духъ анализа, который составляетъ величіе готическаго искусства, привелъ послѣднее мало-по-малу къ упадку: въ напряженіи превзойти вызвавшія его препятствія онъ не могъ ограничиться необходимымъ, и остановился лишь передъ невозможнымъ; прежде

чѣмъ отступить передъ нимъ, онъ извлекъ изъ своихъ методовъ все, что они могли дать. Его существованіе является безостановочнымъ процессомъ дедукціи, гдѣ все сцѣпляется съ той неумолимой логичностью, въ силу которой одна эпоха дѣлается неизбѣжнымъ послѣдствіемъ предшествующей. Можно восторгаться тѣмъ или инымъ изъ его періодовъ, но эти періоды слѣдуютъ фатально одинъ за другимъ, какъ смѣняются въ органическомъ существѣ дѣтство, зрѣлый возрастъ и старость: подобно живымъ созданіямъ, готическое искусство носило въ своемъ организмѣ зародыши упадка и смерти.

XVII.

ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

МОНАСТЫРСКАЯ СРЕДНЕВѢКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

Архитектура среднихъ вѣковъ не ограничивается лишь одной областью религіознаго искусства, которому посвящено предыдущее изслѣдованіе: рядомъ съ церковью возводятся и замокъ, и жилище простого обывателя, и монастырь,—и каждое изъ этихъ созданій архитектуры требуетъ особаго изученія.

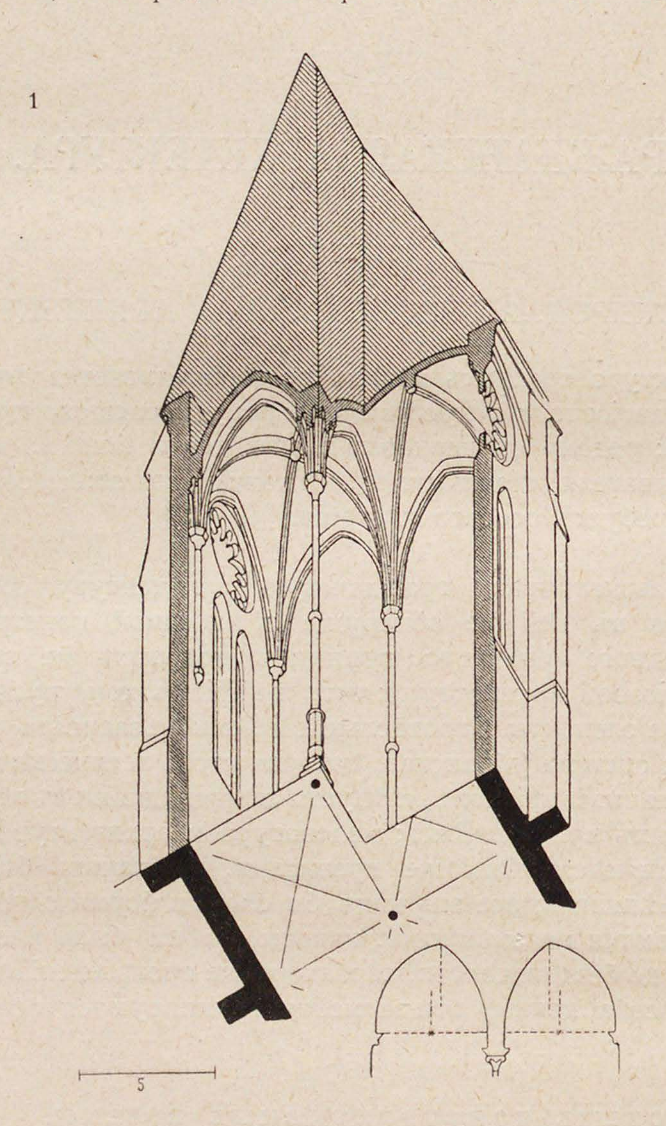
Если разсматривать гражданскую архитектуру со стороны методовъ, то въ ней не обнаружится ни одной конструктивной детали, ни одного орнамента, принципъ которыхъ не встрѣтился бы въ религіозной архитектурѣ: тотъ же пріемъ конструкціи, тѣ же декоративные элементы. Строительные пріемы не зависятъ отъ назначенія зданія; система убранства, которая столь логически вытекаетъ изъ строительныхъ пріемовъ, слѣдуетъ за послѣдними въ ихъ самыхъ разнообразныхъ приложеніяхъ; моденатура и архитектурная скульптура подчиняются тѣмъ же правиламъ, къ какимъ бы зданіямъ они ни примѣнялись; все это какъ бы слова и формы одного языка, которыя остаются неизмѣнными, каковы бы ни были идеи: формы варьируютъ до безконечности, характеръ же произведеній вытекаетъ изъ того способа, какимъ эти элементы группируются и сочетаются.

ОБЩІЕ КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ.

А. — СВОДЧАТЫЯ КОНСТРУКЦІИ.

Въ видѣ примѣровъ указанной общности конструктивныхъ пріемовъ въ средніе вѣка на рис. 1 и 2 приводятся одинъ залъ въ аббатствѣ и одинъ залъ госпиталя, принадлежащіе прекраснѣйшему періоду готическаго искусства — первой половинѣ XIII вѣка.

Примѣръ на рис. 1 заимствованъ изъ трапезной аббатства сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ. Онъ воспроизводитъ устройство церкви въ два нефа и сочетаетъ выгоды непосредственнаго освѣщенія со всѣми упрощеніями системы равновѣсія безъ аркбутановъ, т.-е. съ помощью контрфорсовъ, непосредственно примыкающихъ къ стѣнамъ.



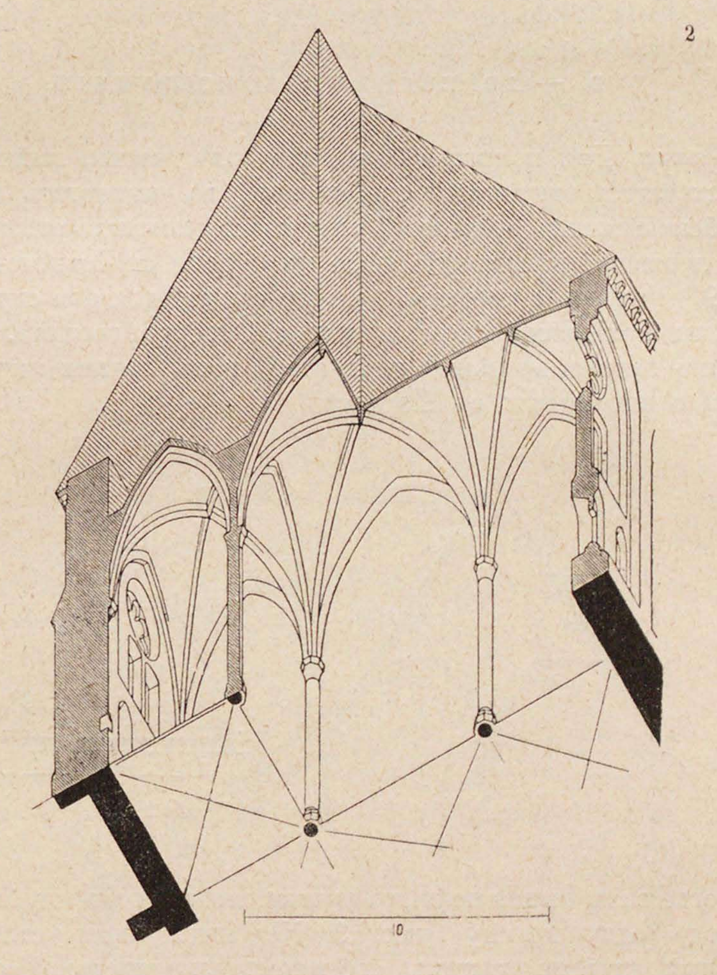
Своды съ нервюрами; контрфорсы обдѣланы уступами, какъ у церквей того времени; колонны настолько легки, что ихъ можно принять за металлическія, и устойчивость гарантируется остроумнымъ способомъ, который поясняется дополнительнымъ чертежомъ: примѣнены подпружныя арки диссимметричной формы.

Детали убранства совершенно такія же, какъ въ религіозной архитектурѣ: здѣсь мы находимъ профиля нервюръ церквей того времени; а скульптура, исполненная съ рѣдкимъ совершенствомъ,

настолько близко походитъ на скульптуру, украшающую церкви, что мы могли (стр. 314) воспользоваться какъ типомъ декоративной скульптуры XIII вѣка одною изъ капителей этой трапезной.

Рисунокъ 2 (госпиталь въ аббатствѣ Ourscamp) представляетъ собою примѣръ сводчатаго зала въ три нефа.

И здѣсь также примѣнили планъ, допускающій простѣйшій способъ укрѣпленія сводовъ, т. е. всѣ три нефа одного подъема и удерживаются контрфорсами, непосредственно примыкающими къ стѣнамъ.



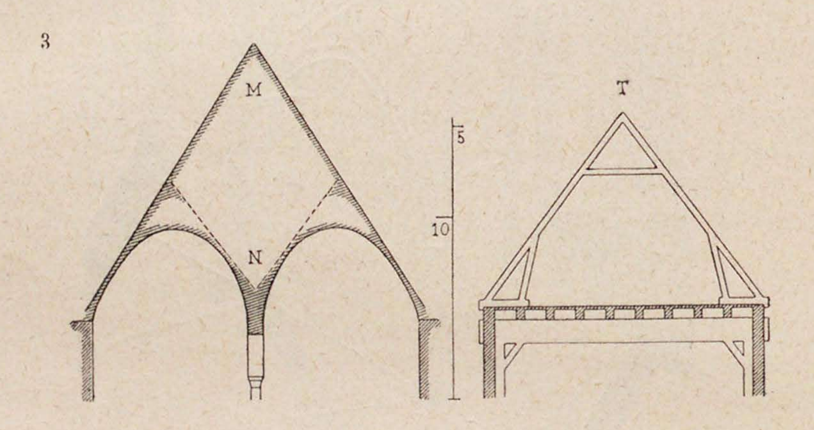
Наконецъ, чтобы избѣжать сводовъ значительнаго пролета и значительнаго подъема, гражданская архитектура часто прибѣгаетъ къ квадратнымъ заламъ съ центральнымъ устоемъ. Представьте себѣ трапезную аббатства сенъ-Мартэнъ-де-Шампъ, ограниченную двумя звеньями: отъ ряда колоннъ остается одна центральная опора, и получается вполнѣ примѣнимый типъ конструкціи съ квадратнымъ планомъ, — типъ капитульныхъ залъ въ большинствѣ аббатствъ.

Высоту устоевъ обыкновенно ограничиваютъ предѣлами строго-необходимаго; самые своды имѣютъ незначительный подъемъ, такъ какъ ихъ стрѣлу можно уменьшить, благодаря тому, что нервюры находятъ точку опоры на центральномъ устоѣ; большинство залъ, возведенныхъ такимъ способомъ, незначительной вышины, и поверхъ ихъ сводовъ имѣется еще жилой этажъ.

Иногда, съ цѣлью увеличить квадратную площадь зала, умножаютъ внутри число опоръ, и на двухъ планахъ, приведенныхъ на стр. 249, можно видѣть характеръ этихъ свободныхъ композицій.

Б. — ДЕРЕВЯННЫЯ КОНСТРУКЦІИ.

Крыши. Для покрытія большихъ залъ часто, вмѣсто сводовъ, довольствуются открытыми стропилами, въ которыхъ воспроизводятся безъ всякихъ измѣненій системы церковныхъ открытыхъ стропилъ: деревянное покрытіе нефа въ церкви св.-Іоанна въ Шалонѣ (стр. 291) ничѣмъ существеннымъ не отличается отъ стропилъ надъ залами въ архіепископскомъ дворцѣ г. Оксерра, госпиталѣ Тоннегге, большимъ заломъ въ за̀мкѣ г. Пуатье, надъ залами парламента въ г. Блуа и парламента въ Парижѣ.

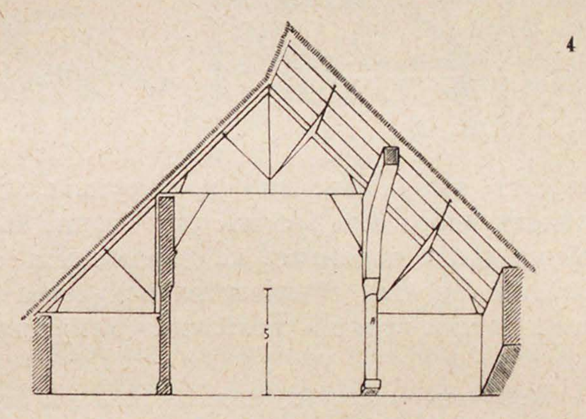


Когда залъ въ два нефа, то иногда, вмѣсто того, чтобы заключать ихъ подъ одну крышу (рис. 3, N), надъ ними устанавливаютъ отдѣльныя крыши; такимъ образомъ значительно сокращаютъ издержки, но зато испытываютъ всѣ неудобства, вызываемыя разжелобками, т.-е. неудовлетворительный стокъ воды и залеживаніе снѣга. На разрѣзѣ N показаны двѣ параллельныя крыши надъ заломъ парламента въ г. Блуа.

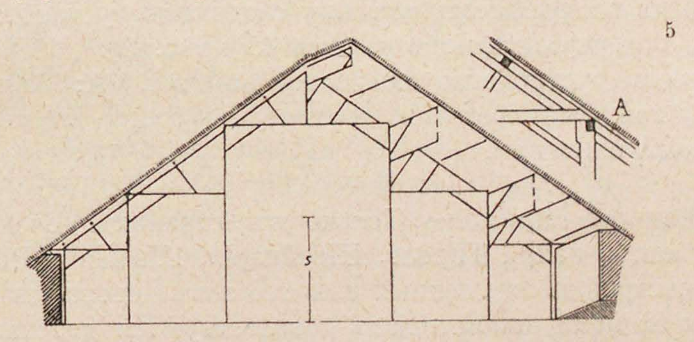
На жилыхъ зданіяхъ, какъ и на нефахъ церквей, въ романскую эпоху крыши были обыкновенно незначительнаго подъема, въ готическую же эпоху крыши дѣлаются круче.

Романскія крыши, въ силу ихъ незначительнаго подъема, принуждены были дѣлать съ коренными фермами, на которыя ложились панни (горизонтальные бруски); въ готическую же эпоху вообще примѣнялись неполныя фермы (рис. Т), и крыша покоилась посредствомъ подкосовъ, образующихъ какъ бы башмакъ, на потолочныхъ балкахъ, а легкое усиліе распора неполныхъ фермъ уничтожается дощатымъ настиломъ, который служитъ сплошной затяжкой.

Среди наиболѣе замѣчательныхъ примѣровъ готическихъ деревянныхъ конструкцій можно отмѣтить риги монастырей и рынки нѣкоторыхъ нормандскихъ городовъ. Большинство изъ этихъ рынковъ имѣетъ три пролета, раздѣленныхъ или аркадами или рядами деревянныхъ столбовъ.



Примѣръ на рис. 4 (рига въ Maubuisson'ѣ) относится къ XIII вѣку; здѣсь уже проявляется возвратъ къ романской системѣ съ коренными фермами, несущими панни.



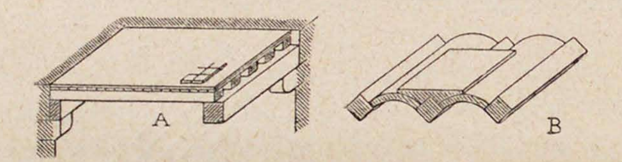
Система съ паннями еще яснѣе выступаетъ въ примѣрѣ на рис. 5 (рига въ Meslay, близъ Тура, XV вѣка).

Рига въ Meslay представляетъ, кромѣ того, довольно остроумную особенность: чтобы избѣжать скопленія врубокъ въ одномъ и томъ же пунктѣ, затяжку укладываютъ на вершину подпоръ, затѣмъ (рис. А) верхнюю часть стропильной ноги укрѣпляютъ въ затяжкѣ, а нижнюю часть—въ подпорѣ. Этотъ пріемъ соединеній находится

въ крышѣ Реймскаго собора, которая относится къ той же эпохѣ (стр. 290, рис. 9).

Въ жилыхъ зданіяхъ крыши ломанаго профиля столь же рѣдко встрѣчаются, какъ и въ религіозныхъ зданіяхъ; слѣды ихъ находятъ лишь къ концу XIV вѣка: крыша всегда заканчивается щипцомъ.

Полы. — Когда стѣны сложены изъ камня, то казалось бы естественнымъ въ эти стѣны закладывать концы потолочныхъ балокъ. Такое закладываніе, при чемъ концы балокъ были бы лишены воздуха, вредно отразилось бы на сохранности дерева: балки никогда не закладываются въ толщу стѣнъ, но всегда поддерживаются кронштейнами (рис. 6, А).



Существуютъ такія каменныя конструкціи, гдѣ не имѣется никакихъ слѣдовъ опоръ для балокъ: эти балки были независимы отъ каменной кладки и покоились на деревянныхъ столбахъ.

Въ послѣдній періодъ готическаго искусства связь балокъ и стѣнъ достигалась при помощи желѣзныхъ хомутовъ (якорей).

Дерево, какъ мы сказали, нельзя лишать воздуха: никогда потолочныя балки не покрываются штукатуркой, ихъ оставляютъ открытыми или же дѣлаютъ подшивку.

Иногда плафоны состоятъ изъ сводиковъ, установленныхъ на балкахъ, повернутыхъ подъ угломъ 45° (рис. В).

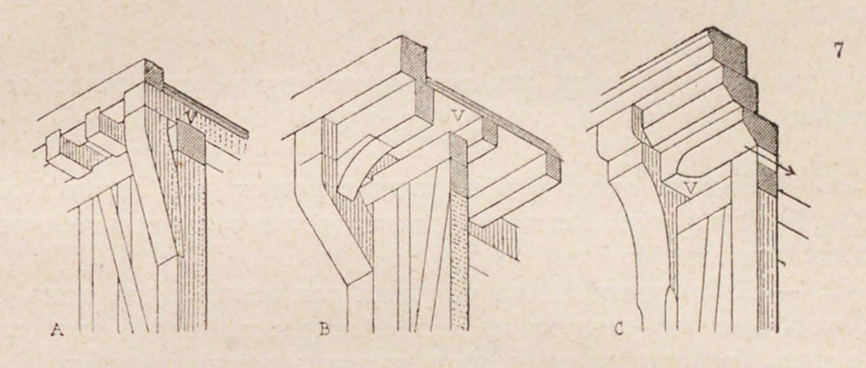
Обычное устройство показано на рис. А: балки, накатъ, несущій дощатый настилъ, и поверхъ этого настила — полъ, выстланный плитками.

Деревянныя стѣны. — Только въ странахъ, очень богатыхъ лѣсомъ, какъ, напр., Тироль, Швейцарія, Швеція и Россія, встрѣчаются постройки, сложенныя изъ стволовъ дерева (chalet, изба):

Для экономіи въ матеріалѣ довольствуются деревяннымъ остовомъ (pan), просвѣты котораго заполняются грубой каменной кладкой. Благодаря малой теплопроводности дерева, построенныя такимъ способомъ стѣны представляютъ, несмотря на ихъ незначительную толщину, достаточную защиту отъ колебаній температуры; ихъ тонкость является драгоцѣннымъ свойствомъ въ городахъ, гдѣ земля дорога; ихъ легкость позволяетъ даже захватить часть улицы, выдвигая надъ ней одинъ этажъ надъ другимъ.

То немногое, что сохранилось до насъ отъ такихъ деревянныхъ конструкцій, позволяетъ отнести къ среднимъ вѣкамъ и теперь употребляемые типы: главныя части сооруженія, — это деревянные столбы и обвязка изъ бревенъ; большіе пролеты подраздѣлены вертикальными стойками и раскосами; оставшіеся просвѣты заполнены каменной кладкой или землей, иногда же глазурованными кирпичами.

Нерѣдко деревянныя конструкціи украшаются скульптурой; никогда онѣ не покрываются штукатуркой, которая ускоряетъ гніеніе: дерево остается обнаженнымъ, или покрывается шиферомъ или гонтомъ.



На рис. 7 показаны различные способы, примѣнявшіеся для удержанія навѣсу постепенно свѣшивающихся этажей по фасаду. Въ примѣрѣ A балка верхняго этажа покоится на концахъ переводовъ; въ примѣрѣ B, отвѣчающемъ болѣе обычному типу, обвязной брусъ покоится на выпущенныхъ концахъ балокъ.

Эти балки связаны посредствомъ подкосовъ съ несущими ихъ столбами. Если для столба взять дерево въ формѣ вилы, то можно безъ потери въ матеріалѣ достигнуть того, что подкосы будутъ составлять одно цѣлое съ самымъ столбомъ, и тогда уже на нихъ, на эти подкосы (рис. C), укладываются нижніе ряды обвязки съ напускомъ, что заставляетъ и конструкцію нижняго этажа принимать участіе въ прочности свѣшивающагося этажа.

ДЕТАЛИ, ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО.

Двери и окна. — Отсутствіе безопасности въ средневѣковыхъ городахъ принуждало отказаться отъ оконъ въ первомъ этажѣ, почему въ городскихъ жилищахъ на этомъ уровнѣ имѣлись лишь глухая дверь и выставочное окно лавки, закрытое солидными ставнями; окна же перваго этажа или были крайне малы, или же были обращены на внутренніе дворы.

Начиная лишь со второго этажа рѣшались дѣлать большія окна, но зато здѣсь они достигали такихъ размѣровъ, особенно въ богатыхъ жилищахъ, что фасадъ превращался какъ бы въ сплошное отверстіе:

Когда конструкція была изъ дерева, то она ограничивалась почти однимъ остовомъ, съ просвѣтами, застекленными и не заполненными камнемъ или деревомъ; когда же конструкція была каменная, то превращалась по фасаду въ легкую стѣнку, укрѣпленную съ внутренней стороны контрфорсами, на которые опирались архивольты оконъ, и эти окна часто захватывали всю ширину фасада.

Въ Клюни имѣются романскіе дома, а въ Провэнѣ, Реймсѣ, Cordes, Saint-Yrieix — готическіе дома, гдѣ второй этажъ сплошь продѣланъ окнами.

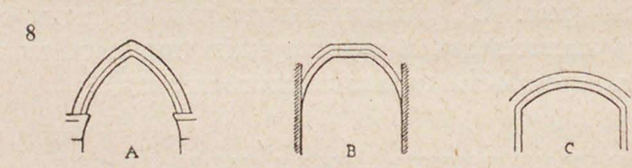
Окна въ жилищахъ отъ церковныхъ отличаются двумя особенностями:

1. — Вмѣсто того, чтобы развертываться въ стѣнахъ значительной высоты, они должны ограничиться незначительной высотой жилыхъ помѣщеній;

2. — Въ церквахъ окна укрѣпляются неподвижно, такъ какъ для возобновленія воздуха въ ихъ обширныхъ корабляхъ створы въ окнахъ безполезны; въ домахъ же окна должны удобно растворяться и одновременно служить для вентиляціи и не препятствовать виду на улицу.

Необходимость ограничиваться высотой помѣщеній почти повсюду привела къ замѣнѣ стрѣльчатой формы церковныхъ оконъ болѣе или менѣе плоской кривой: обыкновенно примѣняютъ перемычку C, иногда же плоскую стрѣльчатую A, которая даетъ меньшій распоръ, чѣмъ перемычка, и не требуетъ такой тщательности въ работѣ; въ постройкахъ аббатства Клюни находятъ даже усѣченную стрѣльчатую кривую (B).

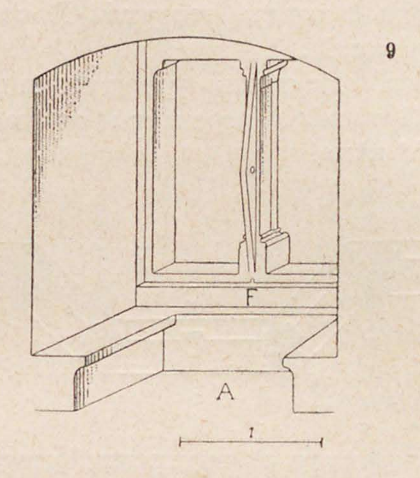
8



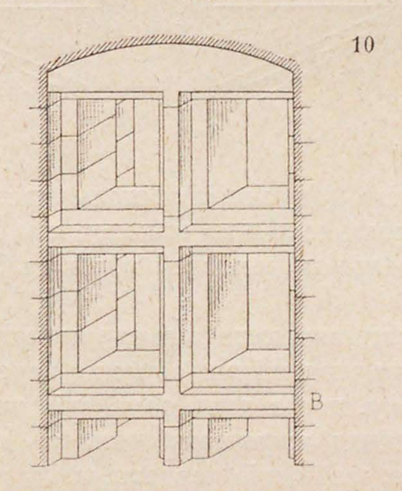
На рис. 9 и 10 указано устройство каменнаго переплета, на которомъ укрѣплены створныя рамы оконъ.

Рама, расположенная возможно ближе къ внѣшней поверхности фасада, покоится на тонкой подоконной стѣнѣ, на высотѣ локтя, а въ откосахъ, справа и слѣва отверстія, помѣщаются каменныя скамьи, откуда можно обозрѣвать улицу.

Арочная форма была бы неудобна для створной рамы, а плоское перекрытіе могло бы раздробиться подъ тяжестью верхнихъ этажей; все это удается согласовать тѣмъ, что пролетъ обрамляютъ архитравомъ, а арка образуетъ надъ нимъ разгрузную систему.



Архитравъ дѣлается изъ монолита, а, чтобы уменьшить его пролетъ, отверстіе подраздѣляютъ вертикальнымъ брускомъ, иногда и горизонтальными брусками, образующими „croisées“, крестовину (рис. 9 — Провэнъ; рис. 10 — Піеррфонъ).



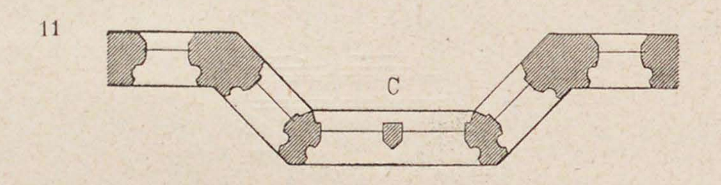
Въ архитектурахъ Англіи и Фландріи, чтобы увеличить поле зрѣнія, нерѣдко окна выдвигаютъ изъ плоскости фасада, какъ это показано на рис. 11: такіе фонари, поддерживаемые консолями, встрѣчаются почти во всѣхъ англійскихъ и фламандскихъ жилищахъ XV и XVI вѣковъ.

До XIII вѣка окна не имѣютъ коробокъ, и переплеты со стеклами непосредственно придѣлываются, примыкаютъ къ камню, что недостаточно гарантируетъ отъ затеканія воды; примѣненіе оконныхъ коробокъ распространяется лишь въ XV вѣкѣ.

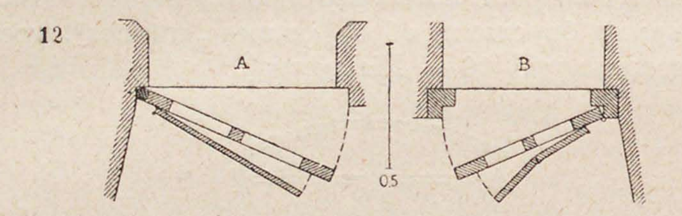
Застекливаніе переплетовъ исполняется, какъ и въ церквахъ, изъ мелкихъ кусковъ стекла, вдѣланныхъ въ свинцовую оправу.

Стекающая по ихъ наружной поверхности вода проникала бы внутрь помѣщенія, если бы для предупрежденія этого не дѣлали въ срединѣ подоконной плиты отверстій F, чрезъ которыя вода и выводится наружу (рис. 9).

Такіе переплеты, гдѣ стекла удерживаются горбылями, появились не ранѣе XVII вѣка, а переплеты съ капельниками не были извѣстны ранѣе XV вѣка.



Ставни располагаются съ внутренней стороны; ихъ устройство показано на разрѣзѣ, рис. 12.



Окна à glissière (опускныя), столь часто встрѣчающіяся въ Англіи и еще примѣняемыя въ нѣкоторыхъ провинціяхъ Франціи, повидимому, восходятъ по меньшей мѣрѣ къ XV вѣку.

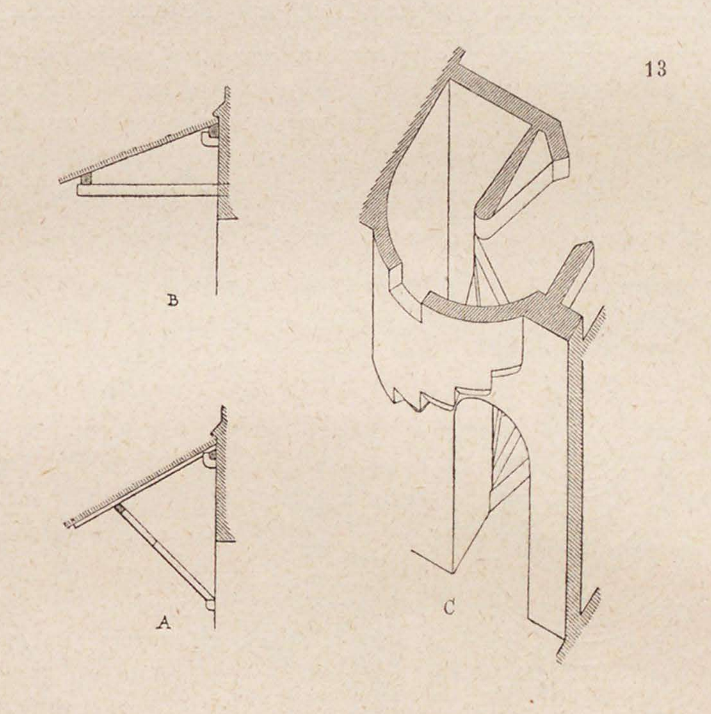
Лишь для крышъ высокаго подъема имѣются основанія снабжать ихъ люкарнами, или чердачными окнами, почему онѣ и появляются въ готическую эпоху, тогда какъ романскія жилища ихъ не имѣли; и даже въ готическихъ жилищахъ окна въ щипцахъ обыкновенно давали достаточное освѣщеніе чердака, чѣмъ и объясняется сравнительно позднее, не ранѣе XV вѣка, появленіе оконъ въ люкарнахъ.

Что касается дверей, то съ цѣлью сдѣлать ихъ удобнѣе для обороны въ случаѣ нападенія и, вѣроятно, также для устраненія непріятныхъ сквозняковъ, насколько возможно, ихъ размѣры уменьшаютъ въ вышину и въ ширину.

Подраздѣленіе полотенецъ на филенки, повидимому, не примѣнялось ранѣе XIII вѣка; а украшеніе филенокъ скульптурой въ видѣ складокъ матеріи не восходитъ далѣе XV вѣка.

Наружная дверь всегда снабжается маленькимъ оконцемъ, позволяющимъ видѣть посѣтителя, прежде чѣмъ открыть ему входъ.

Отмѣтимъ, наконецъ, что надъ окнами дѣлались зонты, для защиты отъ солнца и особенно отъ дождя, такъ какъ стекла были недостаточно плотно вдѣланы въ переплеты. На существованіе этихъ зонтовъ, теперь большею частью исчезнувшихъ, указываютъ гнѣзда и кронштейны, которыми они укрѣплялись. На рис. 13 мы



даемъ вѣроятный видъ ихъ деревянной конструкціи, при чемъ примѣръ A заимствованъ изъ архитектуры сѣверной Франціи, примѣръ B — изъ архитектуры южной Франціи и Италіи.

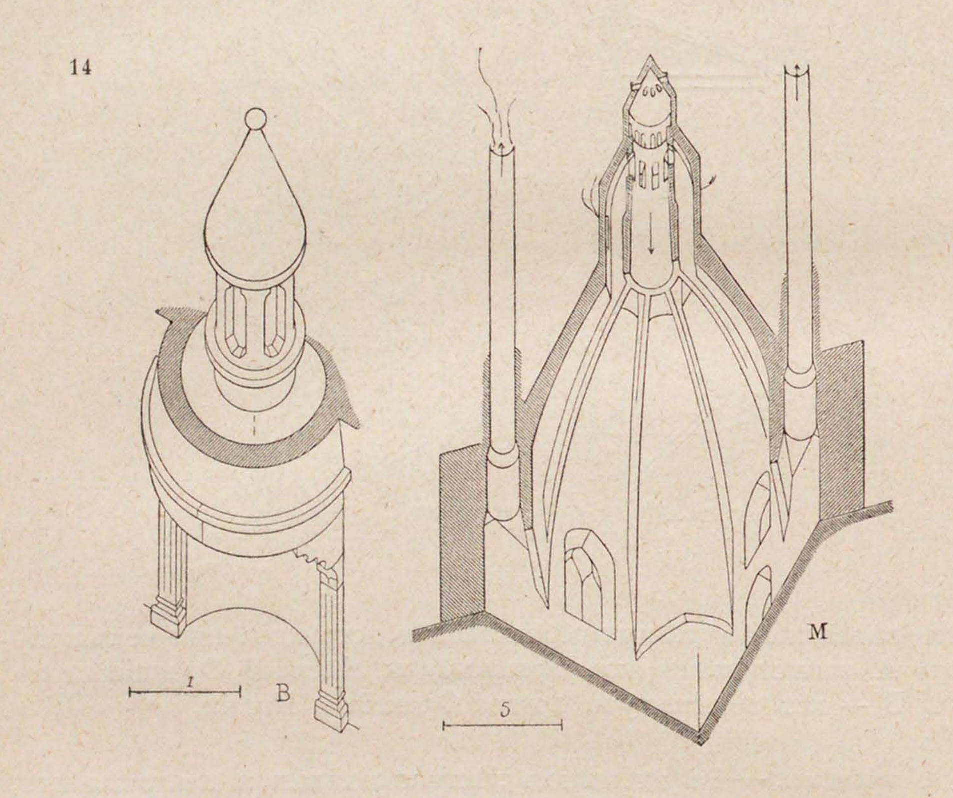
Лѣстницы. — Въ жилищахъ лѣстницы дѣлались винтовыя или же съ прямымъ маршемъ, шириною же—въ предѣлахъ строго необходимаго.

Чтобы не загромождать внутреннихъ помѣщеній, лѣстницу выносятъ по возможности наружу. Когда она въ видѣ прямого марша, то ее перекрываютъ односкатной крышей, зонтомъ; когда же она винтовая, то ее помѣщаютъ въ башенкѣ. На рис. 13 показанъ пріемъ, позволяющій выступить на улицу лѣстницей, сдѣлать ее навѣсу (C).

Только въ XIV вѣкѣ, въ Авиньонскомъ дворцѣ, мы видимъ, появляются лѣстницы съ прямыми широкими маршами; однако еще и въ XV вѣкѣ, въ Піеррфонѣ и Шатодэнѣ, сооружаются монументальныя винтовыя лѣстницы.

Камины. — Народамъ древности, какъ средства отопленія, были извѣстны лишь бразеро, передвижная жаровня, или же очагъ, занимавшій центръ помѣщенія, съ покрытіемъ въ видѣ колпака, или же, наконецъ, духовое отопленіе (hypocauste).

Традиція отопленія помощью очага, занимающаго центръ помѣщенія, сохранилась въ нѣкоторыхъ деревняхъ Лотарингіи; традиція античной системы духового отопленія находится въ IX вѣкѣ въ планѣ сенъ-Галленскаго монастыря; въ Германіи печи входятъ въ употребленіе, повидимому, съ XV вѣка.



Въ средніе вѣка помѣщенія отапливались посредствомъ каминовъ.

Въ настоящее время каминъ употребляется во всей Малой Азіи; во Францію онъ проникаетъ въ тотъ моментъ, когда крестоносцами устанавливается связь между странами Запада и Азіей; отсюда вытекаетъ вѣроятность, что онъ былъ занесенъ во Францію крестоносцами.

На рис. 14, B, показано наиболѣе обычное его устройство: очагъ, увѣнчанный полукруглымъ колпакомъ; дымоходъ, установленный обыкновенно навѣсу; въ вершинѣ — флюгарка, чтобы вѣтеръ не препятствовалъ выходу дыма.

Чтобы удовлетворить потребностямъ монастырей или зàмковъ, съ ихъ многочисленнымъ населенiемъ, нѣсколько очаговъ группировали въ одной кухнѣ (рис. 14, М).

Если бы для притока къ этимъ очагамъ наружнаго воздуха продѣлать отверстiе въ нижней части стѣнъ, то это вызвало бы невыносимые сквозняки, и, кромѣ того, извѣстно, съ какимъ трудомъ сопряжено установить одновременную тягу изъ нѣсколькихъ каминовъ въ одномъ залѣ.

Затрудненiе устраняется тѣмъ, что приточныя отверстiя устанавливается въ верхней части: сводъ зала конической формы и заканчиваются двумя вставленными одна въ другую трубами, чрезъ которыя доставляется воздухъ для сгоранiя топлива и выводится газъ, миновавшiй дымовую трубу.

Примѣръ М заимствованъ изъ аббатства Гластонбюри; подобное же устройство находится въ кухняхъ аббатства Фонтевро, дворца герцоговъ Бургонскихъ въ Дижонѣ, замка Montreuil - Bellay близъ Сомюра.

Этотъ типъ, какъ и простого камина, могъ зародиться на Востокѣ: онъ существуетъ на Аѳонѣ; и въ Iерусалимѣ часовня на мѣстѣ возложенiя Терноваго вѣнца представляетъ нечто иное, какъ старинную кухню этого рода.

Отхожiя мѣста. — На планѣ сенъ - Галленскаго аббатства отхожiя мѣста сгруппированы вокругъ одного двора и изолированы отъ жилыхъ помѣщенiй, съ которыми были соединены ломанымъ коридоромъ.

Это изолированiе соблюдалось и въ частныхъ жилищахъ.

Повидимому, лишь въ однихъ зàмкахъ, гдѣ все должно было заключаться въ укрѣпленной оградѣ, имѣлись внутреннiя отхожiя мѣста, но отъ жилыхъ помѣщенiй ихъ заботливо отдѣляли закрывавшимися наглухо переходами. Иногда отверстiя для спуска нечистотъ открывались непосредственно на поросшiе лѣсомъ гласисы крѣпости. Въ Пiеррфонѣ для отхожихъ мѣстъ была отведена особая башня, при чемъ каждый этажъ сообщался непосредственно съ ретирадной ямой, которая вентилировалась вытяжной трубой.

Вентиляцiя. — Удаленiе испорченнаго воздуха, какъ мы видимъ, было предметомъ серьезной работы уже съ готической эпохи.

Особенно вниманiе на провѣтриванiе помѣщенiй обращалось въ госпитальныхъ залахъ:

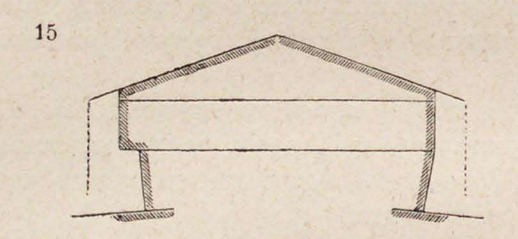
Почти повсюду окна такъ расположены, чтобы токи воздуха проходили поверхъ кроватей больныхъ.

Въ госпиталѣ Ourscamps (стр. 461, рис. 2) приточныя отверстія для наружнаго воздуха, устроенныя у основанія стѣнъ, соотвѣтствуютъ окнамъ и позволяютъ установить восходящіе токи воздуха.

Въ госпиталѣ Tonnèrre въ подшивкѣ стропилъ имѣются отверстія въ видѣ звѣздъ, представляющія столько же вытяжныхъ отверстій.

Въ частныхъ жилищахъ нерѣдко оставляютъ подъ плафонами комнатъ пустоту, родъ отдушины (стр. 465, детали В и С), чрезъ которую поступаетъ воздухъ, производитъ вентилированіе безъ неудобныхъ сквозняковъ и частью обезпечиваетъ тягу въ каминахъ.

Причина разрушенія средневѣковыхъ жилищъ. — Эти жилища, устройство и структура которыхъ нами описаны, почти всѣ деформировались такъ, какъ это показано на разрѣзѣ, рис. 15:



Отъ дѣйствія дождевой воды, насыщавшей почву, фундаменты дали осадку и въ бóльшихъ размѣрахъ со стороны улицы, гдѣ почва была менѣе плотной; стѣны, недостаточно связанныя потолочными балками, которыя часто не снабжены хомутами, получаютъ наклонъ къ внѣшней сторонѣ, и лишь въ рѣдкихъ случаяхъ не встрѣчается въ старыхъ домахъ этого наклона, который былъ причиною ихъ разрушенія.

ПРОГРАММЫ, ЗДАНІЯ.

МОНАСТЫРСКІЯ СООРУЖЕНІЯ.

Намъ не одинъ уже разъ представлялся случай указывать на сохранившійся въ сенъ-Галленскомъ монастырѣ планъ, который намъ описываетъ со столь мельчайшими подробностями внутреннее устройство монастыря IX вѣка.

Чертежъ охватываетъ разнообразныя служебныя учрежденія монастыря, и интересъ этого документа возвышается тѣмъ, что онъ не былъ планомъ того или иного монастыря, но типичнымъ планомъ, которому должны были слѣдовать всѣ монастыри.

Обращаетъ вниманіе, какъ черта наивности того времени, что всѣ объясненія, имѣющія извѣстный общій характеръ, изложены въ стихахъ; и только объясненія въ прозѣ относятся спеціально къ сенъ-Галленскому аббатству, какъ, напр., имя святого, которому будетъ посвященъ главный престолъ, размѣры длины и ширины церкви, словомъ, мѣстныя детали.

Очевидно, эти риѳмованныя надписи были составлены не только для даннаго случая, но представляютъ собой статьи нѣкотораго общаго устава, нѣкотораго руководства, относящагося ко всѣмъ безъ различія аббатствамъ.

На лѣвой половинѣ рис. 1 воспроизведенъ этотъ планъ-типъ въ его общихъ чертахъ.

Свободнымъ расположеніемъ различныхъ помѣщеній онъ напоминаетъ планъ римской виллы. Такъ же, какъ и въ античной виллѣ, композиція не подчиняется какому-либо закону симметріи: постройки расположены на обширныхъ площадяхъ въ зависимости отъ даннаго мѣста и подъ условіемъ удобнаго ими пользованія.

Въ планѣ аббатства, какъ и въ планѣ римской виллы, наблюдается дѣленіе на двѣ большія части — villa rustika и villa urbana; эта послѣдняя сдѣлалась собственно монастыремъ, и, какъ въ античномъ жилищѣ, залы здѣсь группируются вокругъ двора съ портиками: атріумъ преобразовался въ клуатръ.

Программу сенъ-Галленскаго монастыря можно изложить слѣдующимъ образомъ:

Въ центрѣ — церковь;

На югѣ — монастырь и помѣщеніе паломниковъ;

На сѣверѣ — помѣщенія аббата, школы, гостиницы;

Позади — лазаретъ, тщательно отдѣленный отъ монастыря;

Вокругъ — ферма и жилища рабочихъ-міряНъ.

Слѣдующій далѣе перечень точнѣе опредѣляетъ назначеніе помѣщеній:

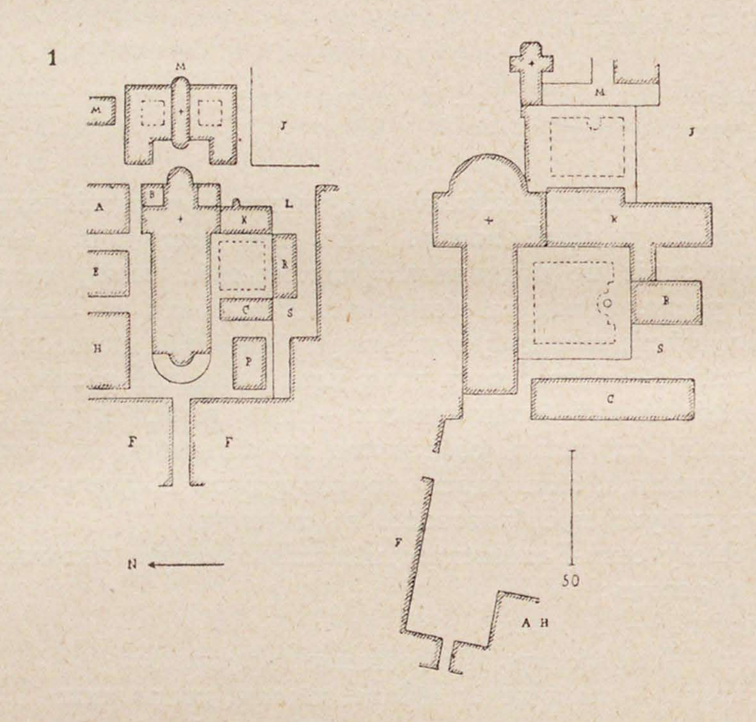
K — спальни, расположенныя вдоль клуатра и сообщающіяся съ хоромъ церкви; R — трапезная, съ кухней (S) и кладовыми (C); A — помѣщенія аббата; B — мастерскія копіистовъ и библіотека. E — школы; H — помѣщенія посѣтителей; P — помѣщенія паломниковъ, нищихъ и, безъ сомнѣнія, также ищущихъ убѣжища; M — лазаретъ, съ особой капеллой: слѣва отъ капеллы — лазаретъ для духовныхъ лицъ, справа — для постороннихъ; F — ферма и принадлежащія монастырю мастерскія.

Какъ подробности, на планѣ, указаны: подъ спальней—калориферъ, который служитъ въ то же время для нагрѣванія бань, расположенныхъ во дворѣ L, и въ трапезной — каѳедра для чтенія.

Для сравненія съ планомъ сенъ-Галленскаго монастыря показанъ на рис. 1 планъ одного монастыря XII вѣка, Clairvaux (Клерво).

Сходство между ними настолько велико что нѣтъ нужды посвящать каждому изъ нихъ особое описаніе: въ обоихъ случаяхъ одинаковыя помѣщенія отмѣчены нами однѣми и тѣми же буквами.

Перечитывая описаніе сенъ-Галленскаго монастыря, мы видимъ, что оно отвѣчаетъ аббатству Клерво: планъ Клерво кажется ничѣмъ



инымъ, какъ передѣлкой плана-типа примѣнительно къ условіямъ мѣстности и къ нѣкоторымъ спеціальнымъ требованіямъ устава. Наиболѣе значительныя различія заключаются въ слѣдующемъ:

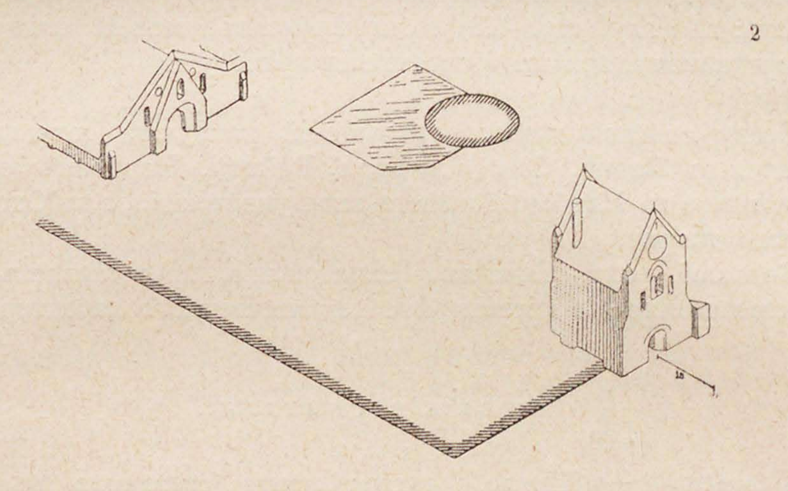
Въ сенъ-Галленскомъ монастырѣ одинъ клуатръ, а въ Клерво имѣется два, изъ которыхъ одинъ предназначенъ для занятій наукой.

Вмѣсто спальни надъ колориферомъ существуетъ спальня безъ камина, расположенная во второмъ этажѣ, а подъ нею находятся: залъ капитула, пріемная, небольшое помѣщеніе, отведенное для бесѣдъ съ посѣтителями, что изрѣдка разрѣшалось монахамъ, и одна каморка, гдѣ они согрѣвались послѣ ночной службы.

Изъ совокупности этихъ фактовъ видно, что во всѣхъ аббатствахъ и въ теченіе всего средневѣковаго періода въ распредѣленіи помѣщенія руководились тою же мыслью, которою продиктованы въ IX вѣкѣ графическія предписанія сенъ-Галленскаго плана.

Единственно лишь орденъ св.-Бруно вноситъ въ описанный планъ измѣненіе, состоящее въ томъ, что каждый монахъ изолируется въ маленькомъ павильонѣ, расположенномъ въ углу особаго дворика (м. Шартрёзъ, теперь разрушенный, въ Клермонѣ; м. Шартрёзъ, частью сохранившійся, въ Нюренбергѣ).

Помимо сельскохозяйственныхъ построекъ, примыкавшихъ къ монастырямъ, великія аббатства владѣли изолированными фермами, гдѣ архитектура, не утрачивая, въ зависимости отъ назначенія построекъ, характера простоты, представляетъ иногда такое изящество въ отношеніи стиля, что эти постройки достигаютъ уровня первоклассныхъ произведеній искусства; такова, напр., ферма Meslay близъ Тура, сохранившіяся части которой воспроизводятся нами на рис. 2.



Нѣкоторыя монастырскія мельницы являются поистинѣ монументальными сооруженіями.

Отмѣтимъ, наконецъ, монастыри-крѣпости, между прочимъ монастырь Mont-Saint-Michel, сооруженія котораго этажами поднимаются по скатамъ скалы, одиноко возвышающейся въ морѣ.

Впрочемъ, эти монастыри-крѣпости представляются исключеніями; обыкновенно для обороны монастыря, котораго уже охраняетъ уваженіе населенія, достаточно зубчатой стѣны, фланкированной башенками.

РАСПРОСТРАНЕНІЕ ПЛАНА МОНАСТЫРЕЙ НА ПОСТРОЙКИ, ПРИМЫКАЮЩІЯ КЪ СОБОРАМЪ.

Когда къ концу XII вѣка преобладающую роль присвоиваетъ бѣлое духовенство, когда соборъ достигаетъ того же значенія, какимъ передъ тѣмъ обладала монастырская церковь, то мы видимъ,

что постройки, принадлежащія собору, моделируются по одному плану съ аббатствомъ:

Домъ епископа занимаетъ на одной изъ сторонъ церкви то мѣсто, гдѣ были помѣщенія аббата;

На другой сторонѣ собора клуатръ каноников замѣняетъ монастырскій клуатръ, и залъ капитула открывается, какъ въ монастырѣ, подъ аркадами клуатра.

Въ Реймсѣ и Аміенѣ еще можно различить положеніе и общее устройство построекъ капитула.

Что касается до собственно епископскаго дома, то, помимо жилыхъ помѣщеній, онъ заключаетъ двѣ монументальныхъ постройки, служащія какъ бы символами двойной, духовной и свѣтской, власти епископа: капеллу (стр. 418) и большой залъ, первый этажъ котораго предназначается для отправленія правосудія.

Среди епископальныхъ сооруженій наилучше сохранившіяся находятся въ Лаонѣ, Санѣ, Оксеррѣ, Реймсѣ, Нарбоннѣ; епископское жилище въ Нарбоннѣ имѣетъ видъ укрѣпленія, а въ Оксеррѣ — изящнаго дворца.

Большой залъ Санскаго епископства представляетъ собой сводчатое помѣщеніе чрезвычайно величественнаго характера.

ШКОЛЫ, ГОСПИТАЛИ.

Колледжи. — Школа, долгое время связанная въ своемъ существованіи съ монастыремъ, обособляется отъ послѣдняго лишь около XII вѣка: бѣдные студенты помѣщались въ самомъ аббатствѣ или въ особыхъ пріютахъ, изъ которыхъ зародились колледжи. Въ XII вѣкѣ эти пріюты, по иниціативѣ Гильома de Champeaux и Абеляра, отдѣляются отъ монастыря и дѣлаются одновременно пріютами и независимыми центрами обученія.

Съ архитектурной точки зрѣнія о ихъ устройствѣ напоминаютъ: въ Испаніи — колледжъ въ Алкалѣ, въ Польшѣ — колледжъ Ягеллоновъ, въ Англіи—Кэмбриджскій и Оксфордскій колледжи.

И здѣсь также планъ вытекаетъ изъ плана аббатства: залы для занятій или спальни группируются вокругъ клуатровъ.

Госпитали. — Госпиталь, неизвѣстный языческимъ цивилизаціямъ, въ романскую эпоху представляетъ собою также одну изъ принадлежностей монастыря.

И лишь въ началѣ готическаго періода госпиталь, подобно школѣ, начинаетъ существовать какъ особое учрежденіе.

Для больныхъ, заразности которыхъ опасались, возводились особые госпитали вдали отъ населенныхъ центровъ; примѣромъ одного изъ такихъ лепрозорій служитъ Tortoir (Aisne).

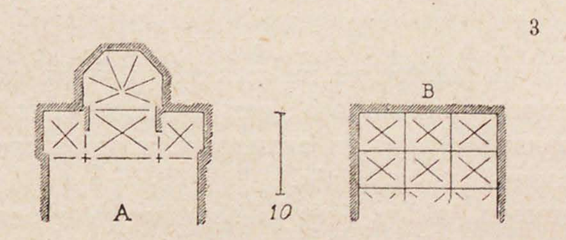
Въ большихъ госпиталяхъ лишь медленно прививалась идея раздѣлять помѣщеніе на маленькія павильоны, чѣмъ ограничивалась передача заразы: иногда, именно въ госпиталѣ Tonnerre, повидимому, преслѣдовалась цѣль обособлять больныхъ въ кельяхъ, но эти кельи заключались въ одномъ залѣ, одновременно служившемъ и госпиталемъ и капеллой.

Въ госпиталѣ Tonnerre залъ, шириною до 20 м., покрытъ стропилами, подшивка которыхъ въ видѣ стрѣльчатаго свода охватываетъ огромный объемъ воздуха; а по поводу вентиляціи зданій было указано, что по всей поверхности подшивки прорѣзаны звѣзды.

Было отмѣчено также и прекрасное распредѣленіе оконъ въ залѣ Ourscamp (стр. 461): въ верхней части стѣнъ продѣланы широкія окна, обезпечивающія возобновленіе воздуха на такомъ уровнѣ, гдѣ его струи не могутъ распространять міазмъ; для провѣтриванія нижней части зала имѣются отверстія почти у самаго пола. Данная система дѣйствительно является однимъ изъ наиболѣе удачныхъ рѣшеній столь трудной задачи — вентилированія госпиталей.

Въ этихъ огромныхъ помѣщеніяхъ перемѣны температуры, тепла и холода, мало чувствуются; для повышенія температуры нельзя было разсчитывать на обыкновенные камины: въ госпиталяхъ камины служили скорѣе для согрѣванія больныхъ, чѣмъ для отопленія самого зала.

3



На рис. 3 мы даемъ два плана госпитальныхъ залъ: одинъ сводчатый, Анжеръ (B), другой съ деревяннымъ покрытіемъ, Tonnerre (A).

Beaune, Гандъ и Любекъ обладаютъ госпиталями, столь же замѣчательными по своей обширности и по разумности обработки.

Современная гигіена, безъ сомнѣнія, внесла улучшенія въ самые типы, но никогда страждущіе не пользовались болѣе прекрасными прибѣжищами.

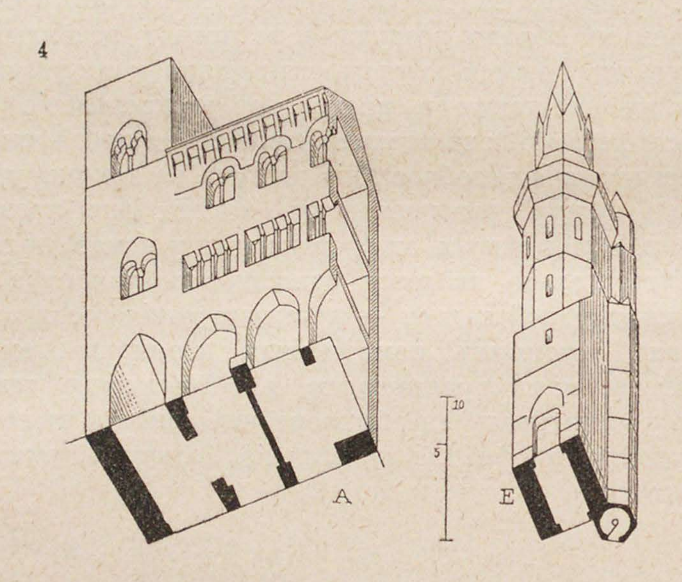
ЗДАНІЯ МУНИЦИПАЛИТЕТОВЪ И КОРПОРАЦІЙ.

Ратуши и набатныя башни. — Казалось бы, что одновременно съ завоеваніемъ муниципальныхъ свободъ должны были возводиться, какъ одно изъ ихъ проявленій, и городскія ратуши, но въ дѣйствительности онѣ появляются лишь значительно позже, даже въ городахъ, обращенныхъ въ коммуны.

Отсутствіе ихъ объяснится, когда вспомнимъ полугражданскій характеръ французскаго собора:

Народныя собранія происходили въ церкви, муниципальныя же учрежденія помѣщались въ простой квадратной башнѣ, „бефруа".

4



Бефруа возвышается то на рынкѣ, то, какъ въ Провэнѣ, надъ одними изъ городскихъ воротъ; онъ одновременно служитъ и арсеналомъ, и казначействомъ, и архивомъ, и здѣсь же хранился колоколъ, призывавшій на собранія.

Необходимость имѣть бефруа начинаютъ чувствовать съ того дня, какъ церковь дѣлается чисто религіознымъ зданіемъ, а необезпеченность муниципальной независимости лишь очень поздно позволяетъ дѣлать изъ него монументальное сооруженіе: бефруа Аббевилля относится къ числу тѣхъ немногихъ башенъ, которыя восходятъ къ XIII вѣку; бефруа Эврё, Бетуна и большей части фламандскихъ городовъ не древнѣе XV вѣка.

Бефруа Эврё (рис. 4, E), одинаково возвышающійся посрединѣ торговой площади, покоится на аркѣ, являющейся, повидимому, воспоминаніемъ о городскихъ воротахъ, на которыхъ было возведено столько другихъ бефруа.

Древнѣйшія ратуши принадлежатъ тѣмъ провинціямъ, гдѣ еще живы римскія традиціи: Сентъ-Антуанъ (деп. Тарна-и-Гаронны) имѣетъ ратушу, А, относящуюся къ XIII вѣку; первый этажъ ея представляетъ крытый рынокъ, а во второмъ этажѣ расположенъ залъ собраній, обдѣланный окнами почти на всемъ его протяженіи.

Во Франціи настоящей эпохой муниципальныхъ зданій является XVI вѣкъ, когда именно возводятся ратуши въ долинѣ Луары: Орлеанъ, Компьенъ, Божанси. Въ эту же эпоху парламенты возводятъ тѣ величественные дворцы, великолѣпнѣйшій примѣръ которыхъ находится въ Руанѣ: дворецъ парламента Нормандіи — одинъ изъ послѣднихъ памятниковъ готическаго искусства; вмѣстѣ съ ратушами городовъ, расположенныхъ по Луарѣ, мы вступаемъ въ эпоху Возрожденія.

Въ Англіи не сохранилось ни малѣйшихъ слѣдовъ муниципальной архитектуры, и Фергюссонъ справедливо отмѣчаетъ интересъ этого отрицательнаго факта для внутренней исторіи англійскихъ городовъ въ средніе вѣка.

Наоборотъ, Италія, гдѣ режимъ автономности римскихъ городовъ никогда не прекращался, обладаетъ уже съ XIV вѣка величественными муниципальными дворцами (Орвіето, Флоренція, Сіенна).

Palazzo Veccio во Флоренціи сооруженъ изъ огромныхъ камней, съ необдѣланной лицевой поверхностью; дворецъ въ Сіеннѣ сложенъ изъ кирпича, съ единственными декоративными аксессуарами — инкрустаціями изъ терракоты.

Эти дворцы своей мощной структурой и ихъ зубчатыми карнизами возбуждаютъ идею крѣпости, ограждающей вольности города. Каждый изъ нихъ обладаетъ, скорѣе какъ символомъ, чѣмъ для обороны, квадратной башней, доминирующей надъ городомъ и возвышающейся поверхъ самыхъ высокихъ дворянскихъ башенъ.

Въ XV вѣкѣ муниципальное зданіе въ Италіи принимаетъ видъ базилики, открытой для народныхъ собраній (Падуя, Виченца, Верона). Старый дворецъ дожей въ Венеціи отвѣчаетъ этой же программѣ, представляетъ собою большой залъ для собраній гражданъ.

Торговое процвѣтаніе итальянскихъ городовъ давало имъ возможность возвести эти дворцы: на сѣверѣ Европы подобнаго же богатства достигли благодаря ганзейскому союзу нѣкоторые города, которые и соперничаютъ съ итальянскими роскошью ихъ муниципальныхъ зданій:

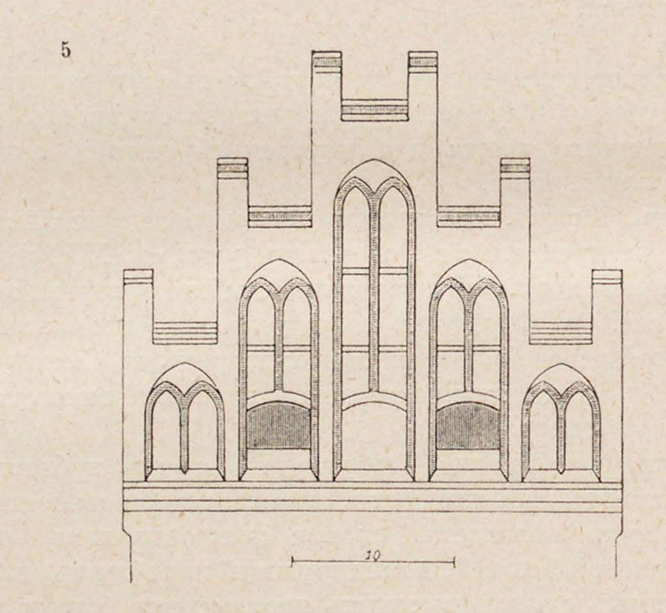
Въ XIV вѣкѣ возводятся великолѣпныя ратуши Брунсвика и Мюнстера.

XV вѣкъ и начало XVI отмѣчаются: во Фландріи ратушами Брюсселя, Ганда, Лувэна; въ области Балтійскаго моря—ратушами Любека, Гамбурга, Бранденбурга.

Нѣкоторыя изъ этихъ зданій представляются очень сложными со стороны внутренняго устройства, что, безъ сомнѣнія, отвѣчало многочисленнымъ потребностямъ торговаго населенія.

Другія же имѣютъ видъ изолированныхъ залъ, подвалы которыхъ заняты муниципальной тюрьмой (Майнцъ, Кёльнъ, Нюренбергъ).

Во фламандскихъ ратушахъ развертывается во всей ея роскоши готика цвѣтущаго періода; ратуши балтійскихъ городовъ — болѣе строгаго стиля, характеръ котораго можно уловить на рис. 5.



Конструкція, вся исполненная изъ кирпича, подчиняется простымъ формамъ, которыя вытекаютъ изъ матеріала; пропорціи — смѣлыя, крайне изящныя; орнаменты состоятъ изъ терракотовыхъ инкрустацій и облицовокъ; и эта широкая архитектура оживляется игрой красокъ, получаемой примѣненіемъ изразцовъ.

Памятники этой особой школы имѣютъ поразительныя черты сходства съ итальянскими дворцами, типъ которыхъ представляетъ Сіенна: то же назначеніе, тѣ же матеріалы, та же система убранства, словомъ,—это итальянская архитектура, приспособленная къ сѣверному климату.

И идея извѣстнаго вліянія не имѣетъ ничего невѣроятнаго, если вспомнить о тѣсныхъ торговыхъ отношеніяхъ, связывавшихъ Италію съ Ганзой.

Рынки. — Рынокъ для средневѣковыхъ западныхъ городовъ имѣлъ такое же значеніе, какъ агора для греческихъ городовъ и базаръ для современныхъ городовъ Востока.

Онъ обыкновенно имѣлъ видъ обширнаго помѣщенія (halle) съ двухскатной крышей.

Рынокъ въ Saint-Pierre-sur-Dives представляетъ собою одинъ изъ прекраснѣйшихъ примѣровъ этого рода зданій, покрытія которыхъ напоминаютъ стропильныя системы надъ ригами въ аббатствахъ (стр. 463).

Рынокъ въ Montpazier имѣетъ видъ площади, окаймленной крытыми улицами.

Богатыя фландрскія коммуны обладаютъ рынками поистинѣ монументальнаго вида (Ипръ, Брюгге, Гандъ, Лувэнъ, Оденардъ).

Большая часть ихъ была построена для торговли сукнами и зданіе раздѣляется на нѣсколько этажей: первый этажъ служилъ для торговли, верхніе этажи служили мастерскими для фабрикаціи.

Въ Констанцѣ залъ таможни, которая восходитъ къ XIV вѣку, задуманъ почти по тѣмъ же даннымъ, какъ и рынки сѣверныхъ городовъ.

Дома корпорацій. — Наконецъ, и каждая отрасль ремесла имѣла свой центръ собраній.

Обыкновенно это мѣсто собраній состояло изъ комнаты большихъ размѣровъ, расположенной поверхъ перваго этажа, который служилъ или лавкой одного изъ сочленовъ или же мѣстомъ продажи продуктовъ.

Въ Фландріи, и особенно въ Брюсселѣ, гильдейскіе дворцы украшены съ необычайной роскошью.

Въ Реймсѣ прекрасный, такъ называемый, „домъ музыкантовъ“ былъ, какъ полагаютъ, зданіемъ корпораціи скрипачей.

ЖИЛЫЕ ДОМА.

Средневѣковое жилище отличается отъ античнаго тѣмъ, что въ немъ не сохранилось никакого слѣда прежняго дѣленія между семейной жизнью и внѣшними отношеніями, которое столь замѣтно въ помпейскомъ жилищѣ. Одно изъ послѣднихъ указаній на гинекей, имѣется у Сидонія Аполлинарія (V вѣкъ): христіанское общество Запада не окружаетъ себя таинственностью.

Античное жилище систематически дѣлали безъ оконъ на улицу, средневѣковый же домъ былъ глухимъ лишь въ той мѣрѣ, какъ этого требовала безопасность.

Планы.—Съ романской эпохи (дома въ Клюни) существенную часть жилища составляетъ большой залъ, центръ домашней жизни, гдѣ собираются не только самъ хозяинъ и его родные, но также его ученики, его прислуга, что и называлось тогда семьей (maisonnée).

Планъ B (рис. 6) представляетъ примѣръ обычнаго расположенія:

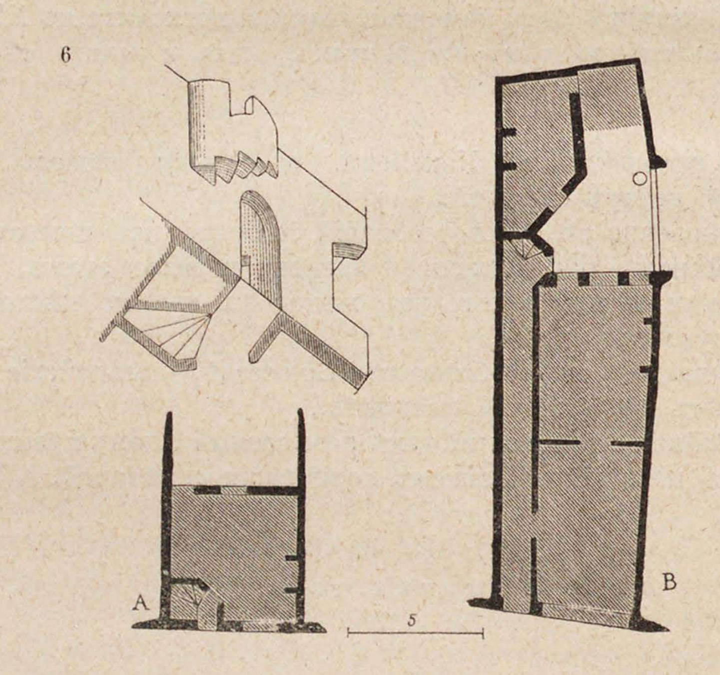
Въ первомъ этажѣ—торговое помѣщеніе, обращенное на улицу, съ заднимъ отдѣленіемъ во дворъ;

Съ одной стороны дома находится лѣстница, къ которой ведетъ коридоръ и которую можно было оборонять даже въ томъ случаѣ, если бы лавка была захвачена;

Во второмъ этажѣ — большой залъ, обширный и обильно освѣщенный;

Въ верхнемъ этажѣ — спальни.

Во дворѣ—иногда кухня и сарай для экипажа; и почти всегда—колодецъ и отхожія мѣста.



Въ случаѣ нужды, довольствуются въ каждомъ этажѣ однимъ помѣщеніемъ, какъ это видно въ большинствѣ домовъ въ Шомонѣ (Chaumont): благодаря остроумному устройству лѣстницы, которая обслуживаетъ различные этажи независимо одинъ отъ другихъ, эти скромные домики представляются, несомнѣнно, очень удобными для жилья (рис. 6, A).

Никогда одинъ домъ не служитъ для помѣщенія болѣе чѣмъ одной семьи; въ городахъ южной Франціи (между прочимъ Montpa-

zier) дома часто отдѣляются одинъ отъ другого уличками, назначенными противодѣйствовать распространенію пожаровъ.

Внутреннее убранство.—Внутреннее убранство состояло главнымъ образомъ въ тканяхъ и въ обшивкѣ деревомъ, что въ случаѣ нужды можно было бы возстановить по виньеткамъ манускриптовъ.

Въ среднюю часть оконъ вставлялись выпуклыя или опаловыя стекла, что, не отнимая свѣта, мѣшало видѣть внутренность, вокругъ обходили цвѣтные бордюры, а въ центрѣ—геральдическіе щиты.

Балки, переводы и настилы (открытые) подъ полы были со срѣзанными кромками и даже раскрашены; консоли обдѣлывались скульптурой или, по меньшей мѣрѣ, профилями. Въ нѣкоторыхъ домахъ, именно въ Реймсѣ, сохранились подъ полами кессоны столярнаго дѣла, которые занимаютъ интервалы между переводами.

Главнымъ украшеніемъ зала былъ его большой каминъ, съ колпакомъ, украшеннымъ фигурами.

Архитектурную декорацію дополняли ставни съ маленькими филенками, окаймленными профилями, и укрѣпленныя на мѣстѣ скамьи, помѣщающіяся въ откосахъ оконъ.

Внѣшній видъ.—На рис. 7 и 8 сопоставлены для сравненія: на первомъ—рядъ французскихъ фасадовъ въ хронологическомъ порядкѣ, на второмъ — нѣсколько фасадныхъ композицій, отвѣчающихъ различнымъ климатамъ:

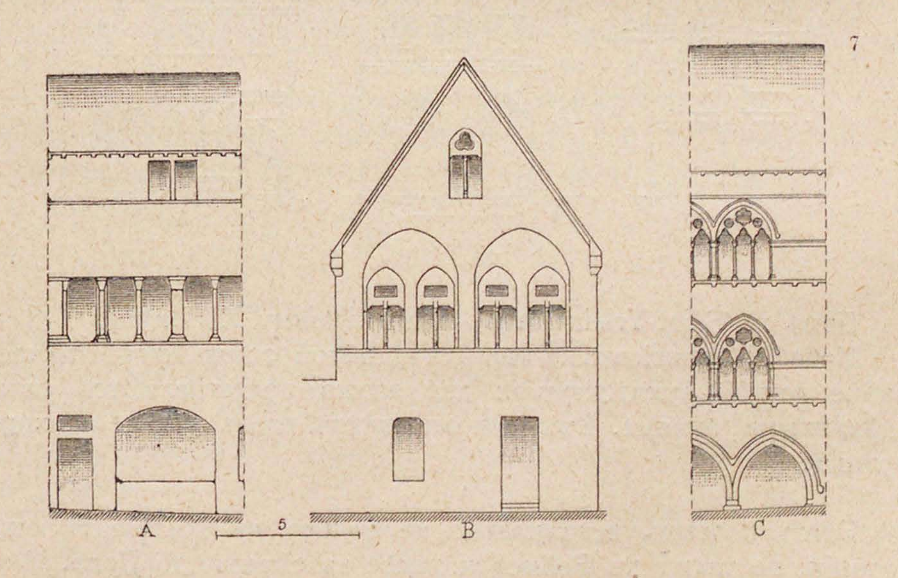


Рис. 7, А, представляетъ одинъ романскій домъ изъ г. Клюни, съ крышей еще слабаго подъема.

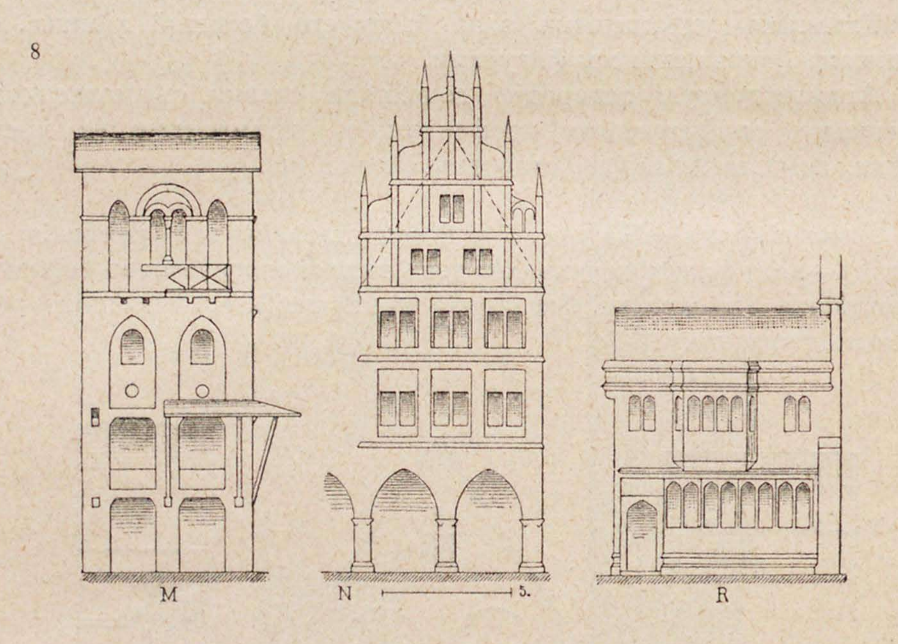
Здѣсь видно и обособленіе между большимъ, въ видѣ аркады, окномъ лавки и коридоромъ, ведущимъ въ жилыя комнаты, что мотивируется недостаткомъ безопасности.

Второй этажъ весь обработанъ окнами по фасаду:

Такіе дома далеко не подтверждаютъ слишкомъ распространеннаго представленія объ якобы закрытыхъ для воздуха и свѣта средневѣковыхъ жилищахъ.

В—одинъ изъ домовъ Провэна, принадлежащій лучшей архитектурѣ XIII вѣка:

Онъ представляетъ такую гармонію пропорцій, которая напоминаетъ сельскохозяйственныя сооруженія въ Meslay (стр. 475), современныя первому. Крыша крутого подъема по фасаду обдѣлана щипцомъ; прямоугольныя окна вписываются въ разгрузныя стрѣльчатыя арки простого и еще строгаго характера.



Домъ С (Saint-Yrieix) относится къ концу XIII вѣка.

Подобно религіознымъ зданіямъ данной эпохи, онъ отличается крайне легкой архитектурой: два этажа представляются сплошь обдѣланными окнами. Въ первомъ этажѣ вдоль улицы проходитъ портикъ.

Этотъ портикъ встрѣчается не только въ жилищахъ южной Франціи, но также въ Реймсѣ и далѣе на сѣверъ, до Дола.

Иногда аркады покоятся на столбахъ; здѣсь же опасались дѣйствія распора и благоразумно опустили пяты до самаго уровня земли.

На углахъ фасадовъ нерѣдко можно видѣть башенки, поддерживаемыя выпускными рядами кладки на culs-de-lampe и откуда, изъ оконъ, открывается широкое поле зрѣнія.

Въ группѣ на рис. 8 примѣръ М отвѣчаетъ климату Италіи: это одинъ изъ старыхъ домовъ Пизы.

Его увѣнчиваетъ крытая терраса, которая служитъ убѣжищемъ въ лѣтнія ночи;

Окна снабжены зонтами.

На фасадахъ нѣкоторыхъ домовъ Италіи имѣются сквозныя гнѣзда, что позволяетъ натягивать свѣшивающіяся шторы, которыя защищаютъ отъ прямыхъ лучей солнца.

Крыши плоскія, какъ это и слѣдуетъ быть въ такой странѣ, гдѣ дожди выпадаютъ рѣдко.

Примѣръ N (Мюнстеръ) приспособленъ къ климату, гдѣ и дождь и снѣгъ представляютъ частое явленіе, т.-е. это типъ жилищъ сѣверной Германіи и Фландріи.

Главнымъ мотивомъ декораціи служитъ крыша, крутые скаты которой скрываются за рядомъ уступовъ, украшенныхъ вырѣзками. Къ этому мотиву и относятся щипцы ратушей на побережьѣ Балтійскаго моря (стр. 480).

Рис. R даетъ примѣръ дома, приспособленнаго къ климату Англіи (Гластонбюри):

Здѣсь мы находимъ то устройство въ видѣ свѣшивающагося фонаря, которымъ умножаются пролеты и которое одновременно способствуетъ болѣе полному освѣщенію внутри и оживляетъ фасадъ.

Одну изъ привилегій дворянства составляло право имѣть жилище, украшенное башнями; однако извѣстно, что съ эпохи вольности въ Везелей и дома простыхъ горожанъ увѣнчивались башнями.

ДВОРЕЦЪ.

Во Франціи въ первое время коммунальнаго устройства дворянство лишь въ рѣдкихъ случаяхъ строило себѣ жилища въ городахъ, гдѣ оно не чувствовало себя въ безопасности.

Только въ болѣе позднюю эпоху, когда начинаютъ успокоиваться коммунальныя волненія, въ городахъ встрѣчаются феодальные дворцы.

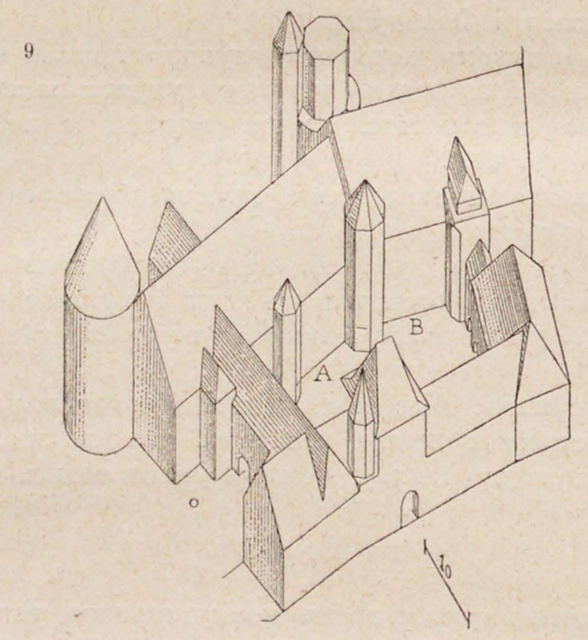
Въ XIV вѣкѣ, въ эпоху дворцовъ Пуатье и Дижона, они появляются въ большомъ числѣ;

Въ XV вѣкѣ сеньоры владѣютъ дворцами не только на управляемой ими территоріи, но даже внѣ ихъ владѣній: герцоги Бургонскіе строятъ себѣ въ Парижѣ дворецъ, остатки котораго еще существуютъ.

Ранѣе XIV вѣка среди жилищъ горожанъ-бюргеровъ выдѣлялся единственно епископскій дворецъ: въ Оксеррѣ онъ возведенъ на склонѣ холма съ видомъ на долину и представляетъ собой прекрасный примѣръ открытаго дворца, какъ этотъ типъ понимался въ XIII вѣкѣ.

Этотъ же характеръ открытаго жилища имѣлъ въ XIV вѣкѣ и дворецъ Saint-Paul.

Карлъ V выбралъ мѣсто для него на границѣ крѣпостныхъ стѣнъ Парижа и подъ защитой Бастиліи; но, благодаря этой двойной гарантіи, ему придали такой видъ, который до странности не походитъ на укрѣпленные замки предшествующаго періода: жилище состояло изъ павильоновъ, раскиданныхъ среди садовъ, украшенныхъ птичниками, бесѣдками; здѣсь имѣлись портики, бани; словомъ, это была античная вилла, за исключеніемъ архитектурнаго стиля.



Въ большей части городскихъ дворцовъ преобладающую особенность составляетъ расположеніе апартаментовъ въ глубинѣ двора. Въ домѣ буржуа, владѣльца лавки, приходилось невольно и жилыя комнаты располагать по фасаду; но этой необходимости не существовало для резиденцій сеньоровъ, въ силу чего здѣсь достигалось преимущество въ отношеніи бо́льшей тишины и безопасности.

Въ этомъ, именно, характерѣ и былъ задуманъ около 1440 г. дворецъ Jacques Cœur'а въ Буржѣ (рис. 9):

Лежащій передъ жилымъ корпусомъ дворъ окруженъ съ трехъ его сторонъ двухъэтажными портиками, которые сообщаютъ ему

видъ изящнаго клуатра; надъ воротами расположена капелла, а корпусъ, расположенный вдоль улицы, занятъ только стражей.

Жилой корпусъ дѣлится на двѣ ясно различающіяся массы А и В, главныя помѣщенія которыхъ, обслуживаемыя спеціальными лѣстницами, можно, по желанію, или связать между собою или же изолировать одни отъ другихъ.

Эта независимость помѣщеній, допускающая массу комбинацій въ ихъ сочетаніи, затрудняетъ точное опредѣленіе роли каждаго изъ нихъ.

Безъ сомнѣнія, эта роль не имѣла ничего постояннаго и измѣнялась сообразно требованіямъ даннаго момента.

Въ такую эпоху, когда приходилось давать кровъ многочисленнымъ гостямъ, жилище приспосабливалось такъ, чтобы въ случаѣ нужды его можно было превратить въ рядъ небольшихъ независимыхъ апартаментовъ.

Нерѣдко и парадные залы устроены съ тѣмъ расчетомъ, чтобы ихъ можно было раздѣлить на комнаты помощью передвижныхъ перегородокъ.

Въ дворцѣ Jacques Coeur'a только одно помѣщеніе — большой залъ—имѣетъ совершенно ясное назначеніе.

Обслуживаемый на обоихъ его концахъ лѣстницами, расположенными въ башенкахъ, освѣщаемый съ обоихъ фасадовъ и сообщающійся непосредственно со службами, онъ предназначался для банкетовъ и празднествъ; здѣсь можно видѣть даже трибуну, гдѣ помѣщался оркестръ: для сеньора, какъ и для буржуа, большой залъ являлся центромъ домашней жизни.

Такъ же, какъ и въ планѣ, ничто въ обработкѣ фасадовъ не напоминаетъ симметричныхъ пріемовъ нашей архитектуры: зданіе по фасаду слѣдуетъ за неправильностями участка, каждый корпусъ имѣетъ свою крышу, каждая лѣстничная клѣтка — свою башенку. Детали же убранства, какъ это видно на развернутомъ фасадѣ (рис. 10), относятся къ пламенѣющему стилю архитектуры.

Таковы характерныя черты почти всѣхъ дворцовъ, построенныхъ во Франціи до начала XVI вѣка:

Дворецъ графовъ Неверъ представляетъ одинъ изъ рѣдкихъ примѣровъ, гдѣ апартаменты расположены по фасаду.

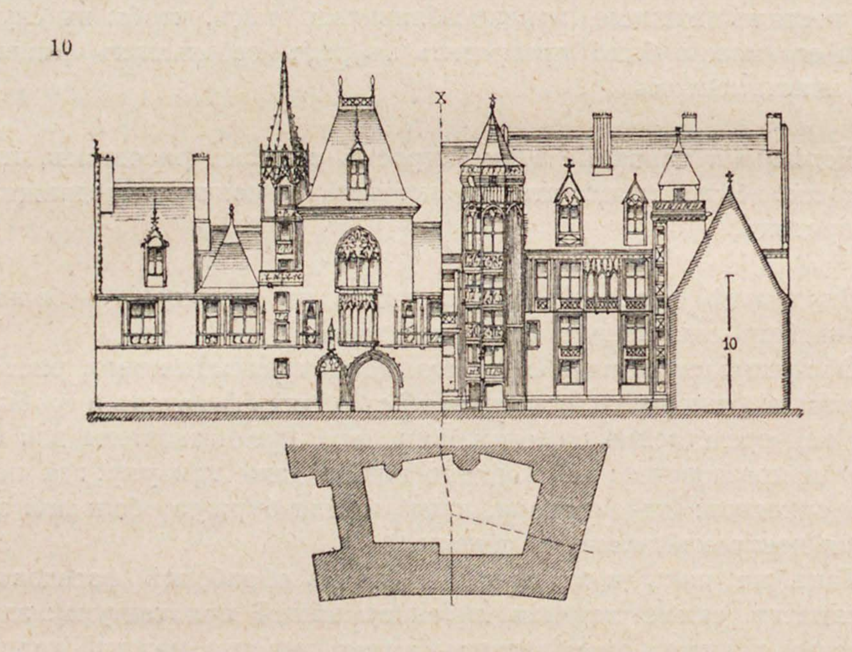
Въ Парижѣ дворцы Клюни и Санскій, относящіеся къ царствованію Людовика XII, и дворецъ la Trémoille, времени Франциска I, во всѣхъ отношеніяхъ готическаго характера.

Сдѣлаемъ теперь краткій обзоръ дворцовъ, чуждыхъ французской архитектурѣ.

Въ тотъ моментъ, когда Карлъ V возводилъ въ Парижѣ свой дворецъ Saint-Paul, во всей Европѣ почувствовалась потребность освободиться отъ стѣсненій, связанныхъ съ жизнью въ укрѣпленныхъ зàмкахъ: нѣмецкіе князья владѣли въ самомъ центрѣ городовъ едва укрѣпленными дворцами, служившими имъ резиденціей въ мирное время. Дворецъ въ Марбургѣ восходитъ къ XIII вѣку; онъ защищенъ единственно своимъ положеніемъ, такъ какъ его стѣны прорѣзаны широкими окнами и лишены серьезныхъ мѣръ обороны.

Въ XIV вѣкѣ Маріенбургскій дворецъ хотя и снабженъ нѣкоторыми оборонительными средствами, но лишь кажущимися, и въ дѣйствительности представляетъ собою открытое жилище.

Въ дворцѣ Vayda-Hunyad (Венгрія) по одному изъ его фасадовъ проходитъ совершенно ажурная галлерея.



Въ Германіи и во Фландріи дворецъ, вмѣсто того, чтобы, какъ во Франціи, отдѣляться отъ улицы дворомъ, образуетъ окаймляющій ее массивъ и увѣнчавается огромнымъ щипцомъ (Кёльнъ, Нюренбергъ, Брюссель).

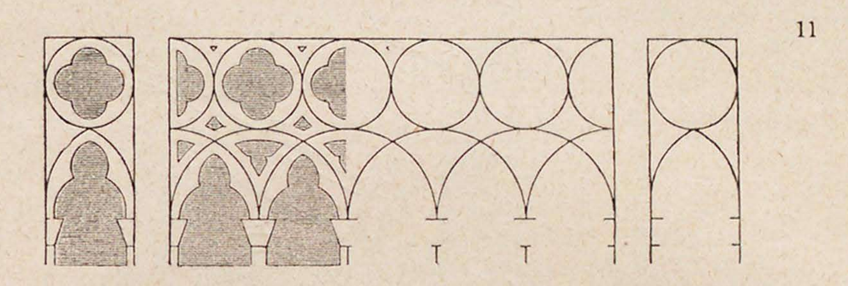
Въ Англіи такой планъ, въ которомъ жилые корпуса расположены въ глубинѣ двора, встрѣчается въ нѣкоторыхъ жилищахъ епископовъ или аббатовъ.

Въ аристократическихъ городахъ Италіи каждая фамилія имѣетъ свой „palazzo", а соперничество фамилій даетъ ихъ жилищамъ отпечатокъ крѣпостей, съ доминирующими надъ ними башнями (Санъ-Джеминьяно, Сіенна).

Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ при дворцахъ имѣются сады; единственная свободная площадь въ нихъ — дворъ, воспоминаніе античнаго атріума; въ Венеціи, гдѣ земля представляетъ особенную цѣнность, эту центральную площадь покрываютъ и поверхъ нея возводятъ большой залъ.

Часто высказывалось мнѣніе, что венеціанскіе дворцы представляютъ собою восточныя жилища. Едва ли возможно установить сходство между столь различными предметами: азіатское жилище лишено внѣшнихъ оконъ, что составляетъ его существенную черту, и частной архитектурѣ Востока чужда идея фасада; венеціанскій же дворецъ весь обработанъ фасадами и окнами.

На рис. 11 мы даемъ одинъ примѣръ тѣхъ широкихъ, заполненныхъ каменными переплетами, пролетовъ, которые занимаютъ


11

мѣсто глухой стѣны и представляетъ собою то же, что и сплошной рядъ оконъ во французскихъ готическихъ домахъ: венеціанскій дворецъ — нечто иное, какъ варіантъ сѣвернаго готическаго жилища, съ его большимъ заломъ и его витражали, но гдѣ климатъ позволилъ замѣнить крыши съ щипцами плоскими крышами.

УТИЛИТАРНЫЯ СООРУЖЕНІЯ: ДОРОГИ, МОСТЫ И ПР.

Сооруженія общественной пользы могли получить лишь слабое развитіе при томъ расчлененіи, въ которомъ находилось общество феодальной Европы.

Послѣднее крупное предпріятіе проложенія дорогъ относится къ эпохѣ Меровинговъ, и съ нимъ связано имя Брунегильды. Въ феодальную эпоху дороги представляютъ собой остатки римскихъ путей сообщенія или же торныя дороги, которыя оставлялись безъ ремонта въ оборонительныхъ цѣляхъ; мосты же въ большинствѣ случаевъ созданы усердіемъ религіозныхъ корпорацій, но не заботами правителей.

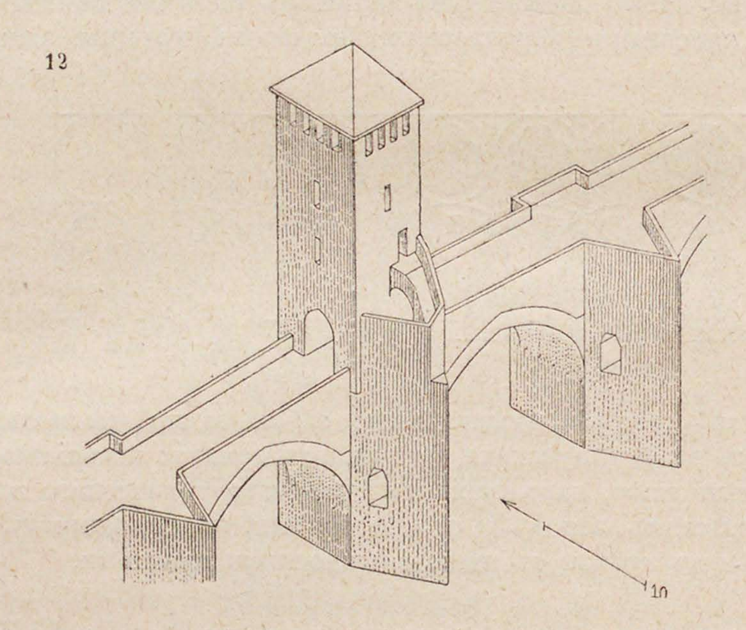
Мосты исполнялись арка за аркой по мѣрѣ накопленія средствъ, чѣмъ и объясняется странное различіе, которое замѣчается между

арками одного и того же моста. Но особенно этимъ обстоятельствомъ объясняется профиль, принятый для сводовъ:

Арки, разсчитанныя на то, чтобы онѣ держались каждая въ отдѣльности, должны развивать слабый распоръ, почему имъ и даютъ форму высокаго овала (Авиньонъ) или же стрѣльчатую (Кагоръ).

Обычное устройство мостовъ показано на рис. 12 (мостъ въ Кагорѣ XIV в.):

Устои со стороны, обращенной противъ теченія, заканчиваются остроконечными ледорѣзами, которые то поднимаются до уровня шоссе и образуютъ мѣсто причаливанія, то прерываются на уровнѣ среднихъ водъ и даютъ мѣсто маленькимъ аркамъ, которыми облегчается спускъ полыхъ водъ.



Въ конструкціи мостовъ южной Франціи преобладала римская традиція: мостъ Saint-Bénézet'a въ Авиньонѣ, начатый въ XII вѣкѣ, мостъ de la Guillottière въ Ліонѣ и мостъ Св.-Духа воспроизводятъ конструкцію изъ независимыхъ арокъ Гардскаго моста (т. I, стр. 448).

Мостъ въ Airvault и мосты въ Мецѣ, которые, повидимому, тоже относятся къ XII вѣку, были возведены также слѣдуя римскому пріему (т. I, стр. 448): выложены параллельныя арки, и на этихъ аркахъ тонкая опалуба служила формой, на которой отлили массивъ свода.

Въ Суассонскомъ мостѣ головныя арки сводовъ выложены изъ двухъ перекатовъ, которые выступаютъ одинъ изъ-за другого, чѣмъ выносится впередъ тимпанъ и настолько же увеличивается полезная ширина моста.

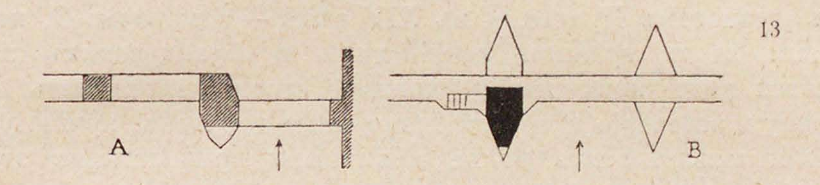
Въ Пизанскомъ старомъ мостѣ тотъ же результатъ достигается тѣмъ, что тимпаны свисаютъ съ головныхъ арокъ свода, а парапеты, въ свою очередь,—съ тимпановъ.

Въ Кагорѣ (рис. 12) наблюдается также этотъ выступъ тимпановъ: имъ ясно обрисовывается внѣшнее очертаніе сводовъ; обращаетъ вниманіе счастливый эффектъ, достигаемый тѣмъ, что эта линія ломается и продолжается горизонтально на уровнѣ забутки арокъ, сложенной изъ мелкаго матеріала.

Видъ моста въ Кагорѣ даетъ въ то же время понятіе о мѣрахъ обороны: на обоихъ концахъ моста и на среднемъ устоѣ возвышаются башни.

Существуютъ мосты, особенно на Корсикѣ, имѣющіе въ планѣ рѣзкіе изломы, назначенные препятствовать кавалерійскимъ нападеніямъ, и мостъ Saint-Bénézet (B) представляетъ перехватъ, устройство котораго нельзя объяснить иначе, какъ намѣреніемъ замедлить ходъ атаки.

Въ Ла-Рошели имѣется маякъ, и въ Кутансѣ—акведукъ, которые восходятъ къ XIV вѣку.



Въ большомъ числѣ городовъ были фонтаны, устроенные такъ, что служили водопойнями и общественными прачечными. Въ Провэнѣ вода вытекала чрезъ отверстія, расположенныя по стволу колонны; въ Витербо и Перузѣ ею наполнялись бассейны.

За отсутствіемъ фонтановъ довольствовались колодцами, обыкновенно украшенными изящными аксессуарами изъ желѣза (Труа), иногда же защищенными роскошными эдикулами (Нюренбергъ).

Существовали даже публичныя бани: названіе „улицы Бань" часто встрѣчается въ старыхъ французскихъ городахъ.

Что касается устройства городскихъ путей сообщенія, то оно, повидимому, ограничивалось настилкой мостовой и нѣсколькими сточными трубами.

Улицы никогда не окаймлялись тротуарами; для огражденія пѣшеходовъ отъ экипажей по сторонамъ улицъ ставились тумбы; и, чтобы отвести воду отъ основанія домовъ, мостовой давали профиль въ видѣ чаши.

Въ Парижѣ сточные каналы, проложенные при Филиппѣ-Августѣ, судя по остаткамъ отъ нихъ, были устроены, повидимому, очень

остроумно: на аркахъ лежали плиты, которыя можно было поднимать по желанію, что представляло, такъ сказать, каналы съ непрерывной ревизіей.

Впрочемъ, недостатокъ организаціи общественныхъ учрежденій и неизбѣжная нерѣшительность чисто коммунальной власти долгое время препятствовали проведенію широкихъ общихъ мѣръ улучшенія: до Филиппа-Августа Парижъ не имѣлъ мостовой.

ВНѢШНІЙ ВИДЪ ГОРОДОВЪ И ДЕРЕВЕНЬ.

Внѣшняя, кажущаяся безпорядочность и отсутствіе правильности въ планировкѣ большинства средневѣковыхъ городовъ ничуть не свидѣтельствуютъ объ отсутствіи идей методическаго расположенія кварталовъ:

Города, созданные полностью совершенно вновь, представляютъ очень удачную по мысли планировку улицъ и площадей.

Этотъ духъ порядка особенно проявляется въ „новыхъ городахъ" (villes neuves) Лангедока, основанныхъ въ XIII вѣкѣ Альфонсомъ, герцогомъ Пуатье, и въ XIV вѣкѣ — Эдуардомъ I, королемъ Англіи: вдоль границы англійскихъ и французскихъ владѣній создался родъ конкуренціи, каждый стремился привлечь на свою сторону и населеніе и торговлю помощью городовъ, лучше устроенныхъ и пользующихся болѣе обширными привилегіями; это породило безусловно замѣчательныя стремленія къ улучшеніямъ.

Среди городовъ, возникшихъ изъ этого соперничества, Montpazier является однимъ изъ тѣхъ, которые лучше сохранили характеръ, наложенный на нихъ средними вѣками: улицы широкія и прямыя; рынокъ занимаетъ центральное положеніе, и ведущія къ нему улицы, вмѣсто того, чтобы загромождать площадь, пересѣкаясь на ея срединѣ, тянутся вдоль сторонъ и окаймлены глубокими портиками.

На оріентацію зданій обращали весьма большое вниманіе: улицы никогда не направляются по странамъ свѣта, чѣмъ половина дома лишается солнца и обитатели подвергаются смѣнѣ жары и холода. Все осмысленно въ этихъ планахъ, неправильности существуютъ лишь въ тѣхъ городахъ, гдѣ дома скоплялись мало-по-малу въ узкомъ пространствѣ за укрѣпленіями. Необходимость принуждала тѣсниться то въ слишкомъ суженной крѣпостной оградѣ, то у подошвы зáмка. Отсюда вытекаетъ живописный безпорядокъ, которымъ впрочемъ (т. I, стр. 435) отличались и античные города въ наиболѣе цвѣтущія эпохи искусства, который сообщаетъ памятникамъ столь мощные эффекты контраста.

XVIII.

ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА

ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА.

Въ теченіе періода внутренняго мира (первые вѣка имперіи) римляне сильно пренебрегали оборонительными сооруженіями внѣ пограничной зоны; большая часть городовъ, лежащихъ по лѣвую сторону Рейна, была серьезно укрѣплена лишь при приближеніи варваровъ, и оборонительныя средства ограничивались убѣжищами, окруженными валами съ нѣсколькими башнями, возведенными согласно потребностямъ момента.

Когда настала необходимость укрѣпляться самимъ завоевателямъ, то въ захваченныхъ ими странахъ они не нашли иныхъ моделей, какъ только незначительныя укрѣпленія конца Римской имперіи; дошедшіе отъ нихъ рѣдкіе памятники постоянной фортификаціи и особенно остатки укрѣпленій вестготовъ въ Каркассонѣ являются чистыми копіями памятниковъ эпохи римскаго упадка: дальнѣйшее развитіе фортификаціоннаго искусства послѣдуетъ лишь въ тотъ моментъ общаго пробужденія, который отвѣчаетъ въ религіозной архитектурѣ расцвѣту романскаго искусства.

Но прежде чѣмъ войти въ подробности, необходимо напомнить средства нападенія и указать общія идеи, положенныя въ основу фортификаціи.

НАПАДЕНІЕ И ОБОРОНА.

a. — *Средства нападенія*. — Для нападенія живой силой средствами служили: стрѣльба, подкопъ, бреши и штурмъ.

Среди орудій для стрѣльбы настоящія гарантіи точности представлялъ лишь ручной арбалетъ; но имъ можно было метать лишь очень незначительные по массѣ снаряды, и ихъ полетъ не превышалъ 40 метровъ.

Для метанія на далекое разстояніе тяжелыхъ массъ служили большія машины, гдѣ примѣнялись или центробѣжная сила или эластичность канатовъ; но эти пращи, или гигантскіе арбалеты, не обладали точностью и не играли большой роли.

Нападеніе посредствомъ подкопа состояло въ томъ, что до подошвы укрѣпленій прокладывали подземныя галлереи, которыя подводили подъ намѣченную къ разрушенію стѣну, при чемъ потолокъ галлерей поддерживался деревянными подпорками: чтобы вызвать обрушеніе стѣны эти подпорки сжигались.

Въ нѣкоторыхъ сочиненіяхъ содержатся, по меньшей мѣрѣ, намеки, что помощью машинъ, расположенныхъ въ подкопахъ, приподнимали части стѣнъ.

Бреши продѣлывались посредствомъ тарана или тяжелыхъ повозокъ съ желѣзнымъ эперономъ, которыя съ силой направляли противъ основанія стѣнъ.

Штурмъ совершался обыкновенно съ помощью простыхъ лѣстницъ.

Но длина лѣстницы не можетъ превышать десяти метровъ:

Чтобы подняться на бо́льшую высоту, прибѣгали къ башнямъ на колесахъ, снабженнымъ на ихъ вершинѣ подъемными мостами, которые спускали на гребень стѣны.

б.—Общія средства обороны.—Миннымъ галлереямъ осажденные противопоставляли контрмину или же возводили внутреннюю стѣну, назначенную замѣнить разрушенную осаждающими часть стѣны.

Чтобы объяснить планъ и профиль крѣпостныхъ стѣнъ, необходимо принять во вниманіе существенное различіе между средневѣковыми и современными средствами обороны:

Противъ стрѣльбы изъ арбалета достаточную защиту представляли простые каменные парапеты; противъ артиллерійскаго огня необходимы если не металлическіе блиндажи, то по меньшей мѣрѣ толстыя земляныя укрѣпленія.

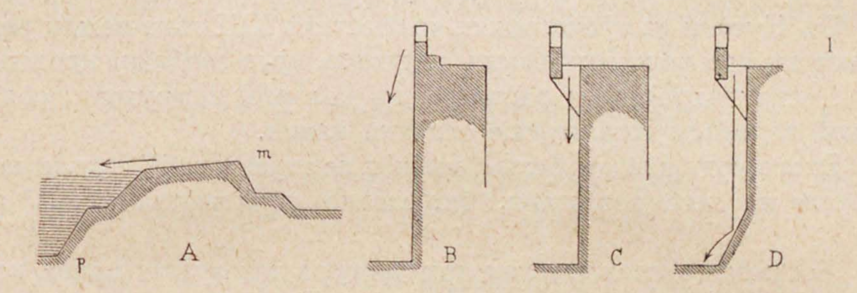
Нѣкогда (рис. 1, B, C и D) защитникъ, скрываясь за тонкимъ парапетомъ, представлявшимъ достаточное прикрытіе, могъ видѣть осаждающаго и поражать его своими снарядами у самой подошвы стѣны:

Теперь же (A), отдѣленный отъ подошвы укрѣпленія толстымъ землянымъ заслономъ, онъ не видитъ и не можетъ подвергать обстрѣлу подошву P прикрывающаго его вала: противъ штурма онъ можетъ защищаться лишь артиллерійскимъ огнемъ, направленнымъ изъ другого пункта крѣпости.

Отсюда для современной фортификаціи вытекаетъ альтернатива: или отказаться отъ обороны подошвы укрѣпленія или же прибѣгнуть къ системѣ фланкированія.

Однимъ словомъ, со времени огнестрѣльной артиллеріи часть стѣны, взятая въ отдѣльности, не можетъ сопротивляться самостоятельно, коль скоро непріятель приблизился къ ея подошвѣ: тогда ее нельзя защищать иначе, какъ только продольнымъ огнемъ, откуда вытекаетъ необходимость зубчатаго плана; въ средніе вѣка, благодаря возможности направлять выстрѣлы на подошву стѣны, каждая часть крѣпостной ограды могла даже безъ помощи какой-либо внѣшней системы фланкированія держаться противъ штурма.

Современная фортификація не можетъ противопоставить этой атакѣ иного средства, какъ только фланговый огонь; средневѣковая фортификація располагаетъ сверхъ того еще однимъ средствомъ— стрѣльбой, направленной изъ обороняемаго укрѣпленія.



Средневѣковая крѣпость устроена такимъ образомъ, чтобы воспользоваться этимъ двойнымъ преимуществомъ:

Независимо отъ комбинацій плана, которыя позволяютъ направлять на атакуемый пунктъ выстрѣлы изъ прилегающихъ частей, каждая часть крѣпости устроена такъ, что можетъ въ случаѣ нужды обороняться сама какъ отъ бомбардировки, такъ и отъ штурма и сопротивляться своими силами послѣ захвата окружающихъ ее частей.

Въ этомъ заключается капитальное различіе между фортификаціей средневѣковой и современной.

ЭЛЕМЕНТЫ ФОРТИФИКАЦІИ.

МАТЕРІАЛЫ И ИХЪ ПРИМѢНЕНІЕ.

Средневѣковыя военныя сооруженія почти всегда имѣютъ видъ ограды изъ каменныхъ стѣнъ: лишь въ рѣдкихъ случаяхъ среди внѣшнихъ передовыхъ сооруженій въ крѣпостяхъ примѣняли земля-

ные валы, увѣнчанные палисадами и представляющіе характеръ временныхъ фортификацій.

Значительныя военныя сооруженія, появившіяся подъ давленіемъ политическихъ потребностей, были возведены быстро, о чемъ свидѣтельствуетъ однохарактерность стиля, которая господствуетъ въ ансамблѣ. Все здѣсь исполнено простыми пріемами. Такъ, напр., донжонъ Куси, вмѣсто коренныхъ лѣсовъ, имѣлъ винтовой пологій помостъ, гнѣзда котораго еще видны и по которому поднимали матеріалы.

Насколько возможно, стѣны выкладывались изъ крупнаго матеріала, иногда съ необдѣланной лицевой поверхностью, съ кантованною каймою вокругъ каждаго камня.

Существуютъ стѣны, обработанныя выпуклыми рюстами, на которыхъ ядро скользитъ.

Въ Куси и въ нѣсколькихъ крѣпостяхъ XIII вѣка между рядами кладки вмѣсто толстыхъ слоевъ раствора, куда свободно проникаетъ ломъ, встрѣчаются слои раствора, въ который погружены обломки тонкой черепицы или плоскіе осколки камня.

Этотъ родъ кладки, безъ сомнѣнія, не оправдавшій тѣхъ надеждъ, которыя на него возлагали, безусловно покидаютъ съ XIV вѣка.

Тогда какъ гражданская архитектура пользуется почти исключительно нервюрнымъ сводомъ, въ военной архитектурѣ нерѣдко встрѣчается крестовый сводъ (Шато-Тьери).

Одно изъ главныхъ преимуществъ свода съ нервюрами (стр. 236) составляетъ его легкость,что отражается на уменьшеніи его распора.

Нервюрный сводъ былъ пригоденъ лишь за тонкими стѣнами церквей; крестовый же сводъ имѣлъ достаточно солидныя опоры въ толстыхъ стѣнахъ замковъ.

Въ круглыхъ стѣнахъ башенъ иногда примѣнялся куполъ (Провэнъ, Шатодэнъ):

Онъ распредѣляетъ распоръ на весь периметръ, вмѣсто того, чтобы сосредоточивать его въ отдѣльныхъ пунктахъ, гдѣ проломъ имѣлъ бы особенно разрушительныя послѣдствія.

Военныя сооруженія обыкновенно связывались посредствомъ деревянныхъ брусьевъ. Въ стѣнахъ Куси сохранились слѣды этихъ связей; ихъ употребленіе восходитъ къ глубочайшей древности (т. I, стр. 433), и въ средніе вѣка ихъ примѣненіе оправдывается тѣми же соображеніями, которыми руководились древніе: онѣ служили для распредѣленія дѣйствія ударовъ на бóльшую площадь.

ФРОНТЪ УКРѢПЛЕНІЯ.

Укрѣпленіе, всегда слѣдующее въ планѣ естественному рельефу мѣстности, состоитъ изъ одной линіи, иногда изъ двойной линіи куртинъ, прерываемой башнями фланкированія.

Длина фронта, заключающагося между двумя башнями, регулируется согласно тому, чтобы въ интервалѣ между ними скрещивались выстрѣлы изъ арбалетовъ: отсюда вытекаетъ предѣльная длина фронта около 40 метровъ.

Когда ограда двойная, то внѣшняя линія ея обыкновенно болѣе легкой конструкціи; интервалъ, отдѣляющій ее отъ внутренней линіи, не превышаетъ 15 метровъ, и гребень ея куртины лежитъ на такомъ низкомъ уровнѣ, что можно было стрѣлять поверхъ него съ внутренней стѣны.

Такого устройства двойныя ограды въ зàмкахъ Сиріи и Каркассона.

КУРТИНЫ И ОБЩІЯ МѢРЫ ОБОРОНЫ.

Куртины. — Высота куртины должна регулироваться согласно той вышинѣ, которой можетъ достигнуть эскалада.

Если поднимать куртины выше передвижныхъ осадныхъ башенъ, то это повлечетъ чрезмѣрныя издержки.

Только однѣ башни возводятъ до этого уровня, а для куртинъ довольствуются вышиной, нѣсколько большей длины обыкновенной лѣстницы.

Такъ какъ длина лѣстницы можетъ достигать самое большее до 10 метровъ, то обыкновенно до этой величины и поднимаются стѣны укрѣпленія.

Рикошетирующій профиль. — Касается ли дѣло куртинъ или башенъ профиль каменной кладки комбинируется въ цѣляхъ сдѣлать невозможнымъ пребываніе врага у подошвы стѣнъ.

Но атака этой стѣны была бы значительно облегчена, если бы саперамъ приходилось защищаться единственно противъ снарядовъ, направляемыхъ вертикально съ гребня стѣны: для огражденія ихъ достаточно блиндированной крыши.

Совсѣмъ иная создается опасность, если, независимо отъ поражающихъ его навѣсныхъ выстрѣловъ, осаждающій долженъ принимать въ расчетъ и направляемые косвенно выстрѣлы:

Этихъ косвенныхъ выстрѣловъ достигаютъ тѣмъ, что подошвѣ стѣнъ (стр. 495, рис. 1), вмѣсто вертикальнаго профиля C, даютъ очень значительное уширеніе, талусъ D, на которомъ рикошетируютъ снаряды, выпускаемые съ вершины вертикально.

Этотъ пріемъ употреблялся на Востокѣ уже съ глубочайшей древности (т. I, стр. 71): крестоносцы должны были познакомиться съ нимъ въ Сиріи, и въ средніе вѣка онъ постоянно находилъ примѣненіе.

Зубцы. — Защитникъ находитъ прикрытіе за зубчатымъ парапетомъ, принципъ котораго также извѣстенъ съ отдаленнѣйшей древности.

На слѣдующихъ далѣе рисункахъ показаны обычные способы устройства зубцовъ:

Между двумя вырѣзами, или амбразурами, возвышается прямоугольный „мерлонъ", прорѣзанный въ свою очередь узкимъ отверстіемъ, откуда лучники стрѣляютъ изъ-за прикрытія.

Машикули. — У ассирійцевъ и даже у египтянъ нами были указаны (т. I, стр. 71 и 98) попытки вынести за стѣну зубчатый парапетъ, укрѣпивъ его на рядѣ кронштейновъ: чрезъ амбразуры парапета можно было стрѣлять вдаль, а интервалъ между кронштейнами оставался открытымъ, что позволяло сбрасывать на отряды саперовъ тяжелые снаряды, которымъ въ случаѣ нужды можно было сообщить рикошетъ на извѣстное разстояніе помощью уширенія стѣны.

Народы Востока, безъ сомнѣнія, хранили традицію этихъ парапетовъ съ „машикули": они ихъ примѣняли въ стѣнахъ Іерусалима, и крестоносцы пользовались ими во всѣхъ крѣпостяхъ Палестины.

Но въ военную архитектуру Запада машикули проникаютъ не сразу:

Боялись неустойчивости парапетовъ, поддерживаемыхъ простыми консолями, и пытались разрѣшить затрудненіе помощью деревянныхъ конструкцій: такъ, ими воспользовались въ концѣ XII вѣка въ донжонѣ Лаваля.

Въ Лавалѣ деревянный верхъ въ одинъ этажъ; другія сооруженія того же типа представляли два расположенные одинъ надъ другимъ этажа: это были „cadafalcs dobles", указанные въ описаніяхъ Альбигойскаго крестоваго похода.

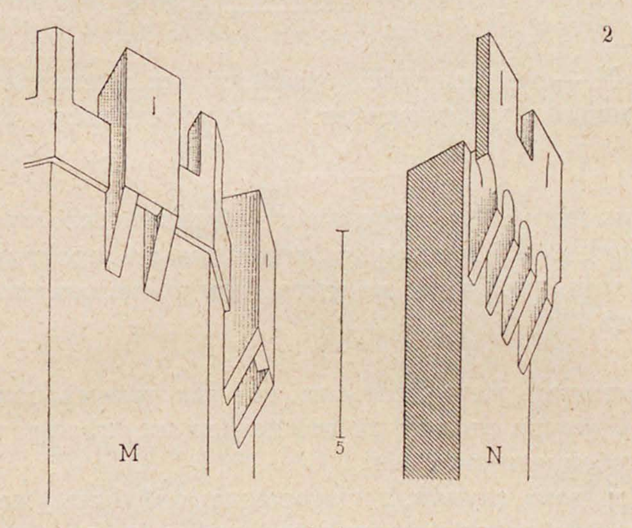
Въ западныхъ странахъ первоначально были въ употребленіи, вѣроятно, деревянные машикули.

Въ теченіе всего средневѣковья они примѣнялись одновременно съ каменными:

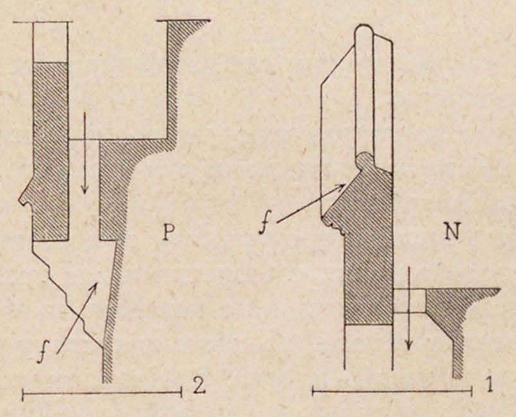
До XV вѣка на виньеткахъ манускриптовъ фигурируютъ зàмки, гдѣ куртины и башни увѣнчаны однимъ деревяннымъ этажомъ, который выступаетъ, свѣшиваясь, и служитъ какъ крытые машикули.

Какъ бы передачу такого деревяннаго прикрытія представляетъ имѣющійся въ Таррагонѣ, въ башнѣ епископа, coffrage (подобіе ящика) изъ плитъ на ребро, покоящихся на консоляхъ.

Этотъ любопытный памятникъ, знакомству съ которымъ мы обязаны любезному сообщенію M. Dieulafoy, можно отнести къ началу XIII вѣка: онъ позволяетъ уловить переходъ отъ деревянной конструкціи къ каменной.



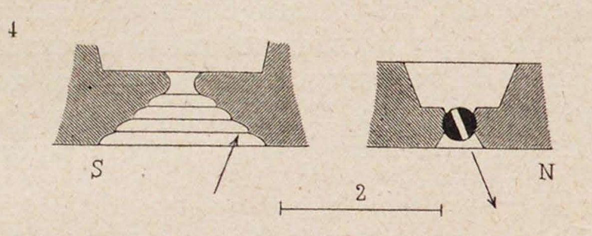
Не ранѣе какъ черезъ столѣтіе отваживаются возводить на консоляхъ настоящія стѣночки, и на рис. 2 показаны въ деталяхъ послѣдовательныя формы каменнаго машикули.



Въ M (конецъ XIII вѣка, Montbard) онъ примѣняется еще только мѣстами; въ N (XIV вѣкъ, стѣны Авиньона) онъ проходитъ по всей длинѣ коронуемой имъ стѣны.

По рис. 3 и 4 можно судить о мѣрахъ, направленныхъ къ тому, чтобы при помощи ли валика (N) или при помощи уступа (P) задержать стрѣлу, которая чрезъ отверстіе машикули могла бы проникнуть за зубцы парапета.

На рис. 4, S, показана амбразура, очевидно, задуманная въ томъ же духѣ;



На рис. N — вращающійся столбикъ для лучниковъ, который можно по желанію устанавливать соотвѣтственно направленію выстрѣла.

Временныя мѣры для прикрытія зубчатаго парапета. — Преимущество системы съ машикули относительно простыхъ зубцовъ чувствуется лишь въ тотъ моментъ, когда нападающіе достигли подошвы стѣнъ.

Если непріятель находится еще на нѣкоторомъ разстояніи, то будетъ ли амбразура въ отвѣсъ стѣны или же свѣшивающаяся, это не имѣетъ особеннаго значенія.

И лишь въ томъ случаѣ, когда осаждающій былъ уже у подошвы укрѣпленія, зубцы, расположенные въ отвѣсъ стѣны, представляютъ недостаточное прикрытіе:

Въ этомъ случаѣ стрѣлять возможно лишь наклонившись впередъ, т.-е. выдвинувшись изъ-за прикрытія.

Въ системѣ съ машикули отъ этой опасности ограждаетъ свѣшивающійся парапетъ;

Въ эпоху, когда машикули еще не вошелъ въ употребленіе, пользовались передвижными помостами, которые устанавливались въ моментъ оборудованія крѣпости.

Существованіе такихъ временныхъ помостовъ доказывается нѣкоторыми приспособленіями, служившими для поддержки ихъ:

Въ Куси,—это большіе каменные консоли, въ большинствѣ же случаевъ — квадратныя гнѣзда, прорѣзающія стѣну и распредѣленныя такъ, какъ это показано на рис. 5 (Каркассонъ).

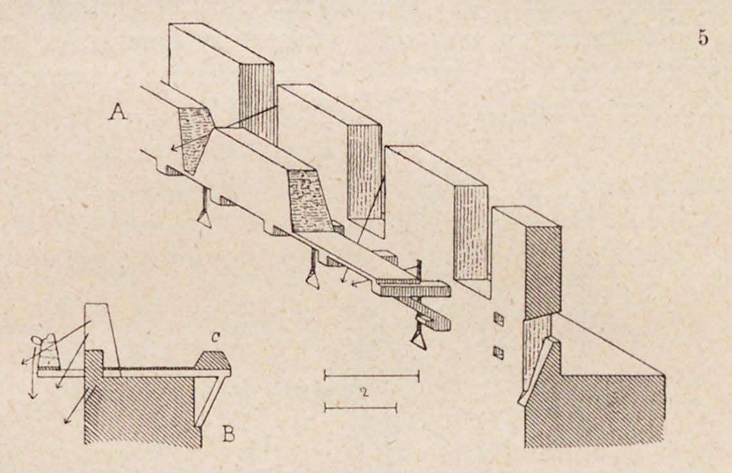
Деревянная конструкція, о которой свидѣтельствуютъ эти гнѣзда, должна была отличаться крайней простотой, такъ какъ лишь при этомъ условіи ее можно было установить.

Полагали, что она образовывала впереди зубцовъ прикрытіе и поверхъ бойничнаго хода (chemin de ronde) — крышу.

Но возводить на глазахъ у непріятеля подобную обшивку было бы не безопасно, и, навѣрное, если архитектора разсчитывали прибѣгнуть къ ней, установку ея подготовили бы всѣми средствами, способными ускорить и облегчить сборку матеріаловъ.

Они довольствовались однимъ или, самое большее, двумя рядами гнѣздъ;

Вѣроятно, все устройство ограничивалось тѣмъ, что можно немедленно уложить на уже установленныя въ этихъ гнѣздахъ деревянныя части, т.-е. (рис. 5) вся конструкція состояла изъ переводовъ, поддерживаемыхъ подстрѣлинами, и на этихъ переводахъ лежитъ помостъ, образующій ниже зубцовъ какъ бы горизонтальный заслонъ, родъ балкона.



Переводы могли быть задѣланы наглухо, и въ моментъ нападенія оставалось установить лишь помостъ.

На этомъ помостѣ, естественно, находитъ мѣсто запасъ снарядовъ, стѣсняющій движеніе, или же кучи булыжниковъ, которые можно сбросить всей массой на траншеи (апроши) непріятеля. Размѣщеніе этихъ камней указаннымъ на рисункѣ способомъ не загораживаетъ ни амбразуръ ни отверстій для лучниковъ, а балконъ служитъ препятствіемъ, задерживающимъ прямые выстрѣлы.

На разрѣзѣ B показанъ варіантъ, гдѣ равновѣсіе достигается, повидимому, при помощи кучи снарядовъ *c*, которая нагружаетъ въ хвостѣ переводы и играетъ роль противовѣса:

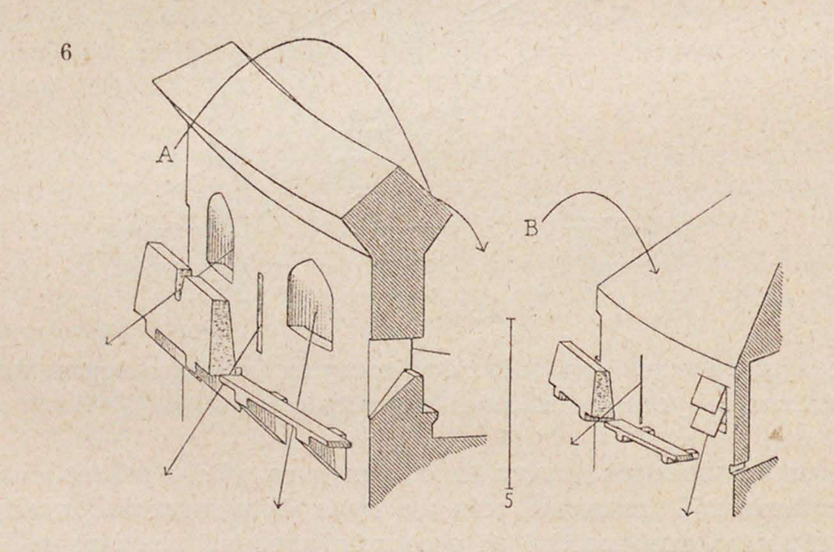
Чтобы очистить платформу и выгадать бóльшую площадь, эту нагрузку *c* помѣстили навѣсу, и уступъ, сдѣланный на внутренней поверхности стѣны, отмѣчаетъ положеніе подстрѣлины.

Въ суммѣ эти временныя сооруженія имѣютъ лишь одну цѣль: прикрыть защитника, когда онъ направляетъ навѣсные выстрѣлы на врага, расположившагося у самой подошвы стѣны.

Но съ того дня, какъ рѣшаются устанавливать зубчатый парапетъ навѣсу, осаждающій можетъ подвергаться обстрѣлу и вблизи и на разстояніи: переносный заслонъ утрачиваетъ свою полезную роль, почему и не имѣется никакихъ слѣдовъ его на стѣнахъ, увѣнчанныхъ машикули.

Въ нѣкоторыхъ укрѣпленіяхъ съ машикули зубцы защищаются односкатной крышей (стр. 505, рис. 11, M); обыкновенно же они оставляются открытыми (стр. 499, рис. 2).

Примѣненіе крыши можетъ мотивироваться лишь какъ защита противъ стрѣльбы бомбами, но эта стрѣльба не обладаетъ точностью, и архитектора готическихъ укрѣпленій, кажется, не придавали ей крупнаго значенія. Въ принципѣ, единственными пунктами, гдѣ зубцы увѣнчаваются крышей, являются башни, и только здѣсь защитникъ находитъ прикрытіе отъ такихъ снарядовъ, какъ B (рис. 6, Каркассонъ).



Въ Куси донжонъ былъ слишкомъ значительнаго діаметра, чтобы могла явиться мысль возвести надъ нимъ крышу; и хотя его оставили открытымъ, но все же приняли мѣры для защиты отъ стрѣльбы бомбами: отклоняетъ бомбу, заставляя ее рикошетировать, карнизъ съ двумя скатами (деталь A), выступающій болѣе чѣмъ на метръ съ каждой стороны.

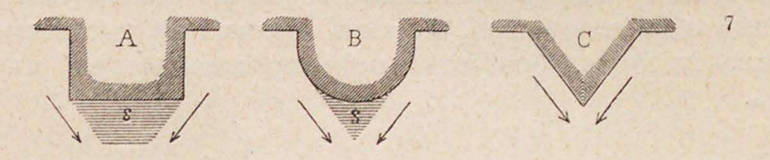
Описаннымъ ограничиваются, думается намъ, аксессуары системы зубцовъ. Названіе „hourd“, встрѣчающееся въ средневѣковыхъ сочине-

ніяхъ, какъ обозначеніе временныхъ мѣръ обороны, относится, повидимому (какъ на это указываетъ и самое слово), къ плетеньямъ изъ прутьевъ, которыя прикладывались къ стѣнамъ въ мѣстахъ, куда направлялись выстрѣлы, чтобы ослабить дѣйствіе послѣднихъ.

ДЕТАЛИ И УСТРОЙСТВО БАШЕНЪ.

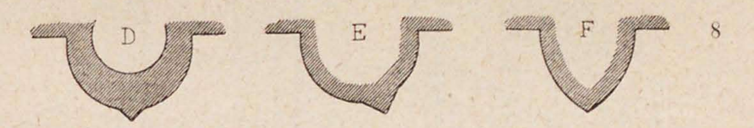
На рис. 7, 8 и 9 собраны обычные планы башенъ.

Квадратная башня (А) представляетъ тотъ недостатокъ, что передъ ней остается площадь *s*, мертвый уголъ, гдѣ осаждающій въ безопасности отъ выстрѣловъ, направляемыхъ съ куртинъ.



При кругломъ планѣ (В) площадь *s* уменьшается, при треугольномъ планѣ (С) она совсѣмъ исчезаетъ.

Во всѣ эпохи средневѣковья встрѣчаются круглыя башни: онѣ представляютъ болѣе сопротивленія ударамъ вслѣдствіе ихъ кладки, гдѣ швы направлены въ одну точку.



Однако, въ силу экономическихъ соображеній, довольно часто ихъ замѣняютъ квадратными башнями (укрѣпленія Авиньона, замки Италіи и Рейна).

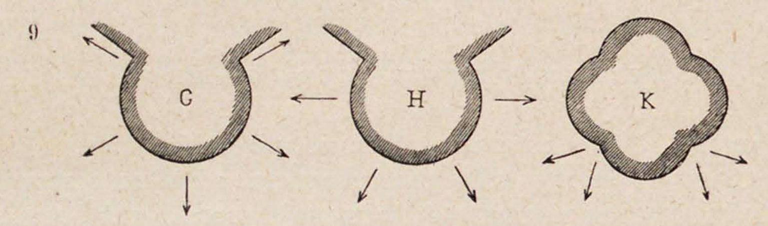
Треугольная форма (С и F), откуда зародился современный бастіонъ, появляется позже другихъ, именно въ XIII вѣкѣ, и древнѣйшіе, извѣстные намъ случаи ея примѣненія находятся въ треугольныхъ башняхъ Провэна и въ башняхъ Лоша и Каркассона, стрѣльчатой формы въ планѣ.

Въ концѣ XIV вѣка замѣчается преобладаніе плана килевидной формы (D), который противопоставляетъ тарану остроконечный выступъ.

Въ Ferté-Milon (Е) необходимость сохранить свободнымъ поле зрѣнія съ той стороны, гдѣ должно наиболѣе опасаться нападенія, привела къ диссимметричному плану башни. Въ Каркассонѣ (D), чтобы увеличить сопротивленіе башни со стороны, наиболѣе подвер-

женной ударамъ тарана, внутренняя и внѣшняя поверхности описаны окружностями изъ разныхъ центровъ.

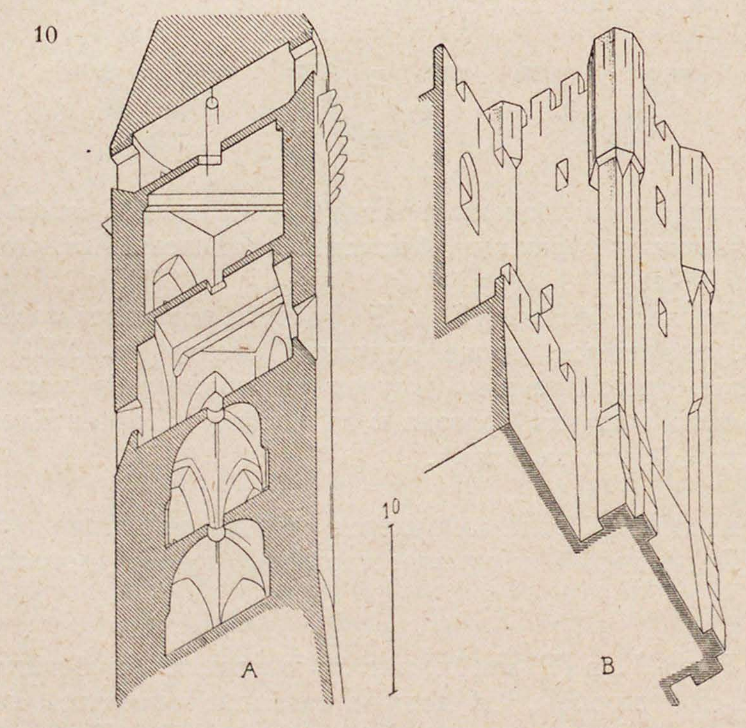
Въ Etampes и въ Андели (Andelys) башня представляетъ планъ въ формѣ фестоновъ, которые взаимно фланкируются.



Когда позволяютъ средства, то не только для основанія, но даже и для перваго этажа примѣняютъ совершенно массивную структуру, и такимъ образомъ башня, въ тѣхъ частяхъ ея, которымъ можетъ угрожать подкопъ, образуетъ глыбу, противъ которой минёръ безсиленъ.

Съ того уровня, гдѣ начинается внутренняя пустота, въ стѣнахъ устраиваются амбразуры.

Насколько возможно, эти амбразуры располагаются по этажамъ вперемежку (рис. 9, G и H), что позволяетъ стрѣлять въ различныхъ направленіяхъ.

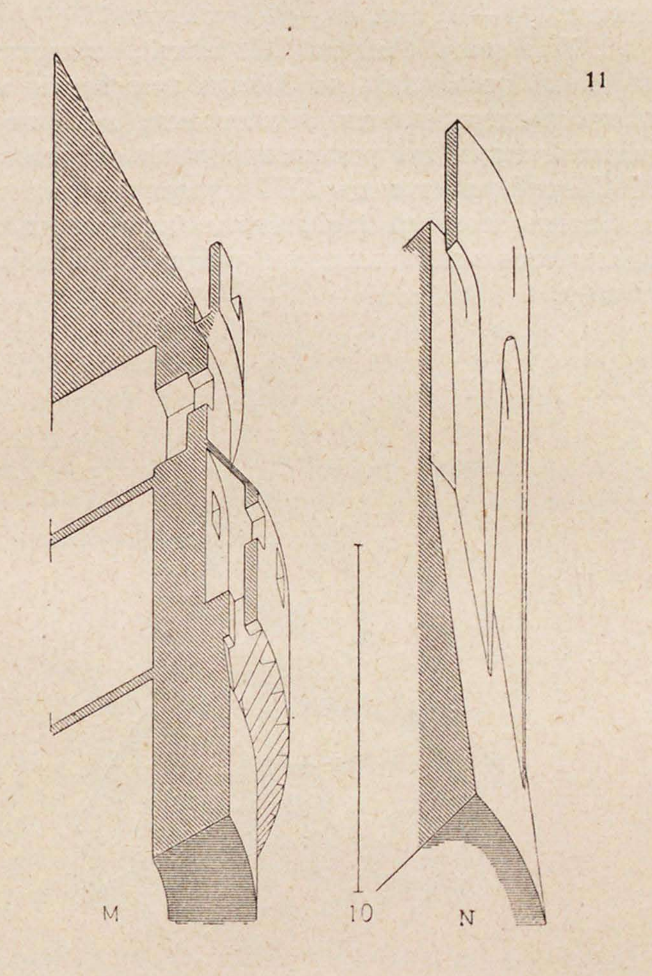


И, наконецъ, чтобы получить вблизи бойницы болѣе тонкое прикрытіе (рис. 10, А — Куси), цилиндрическую оболочку башни

замѣняютъ рядомъ стрѣльчатыхъ аркатуръ, которыя располагаются по этажамъ такъ, что опора одной аркатуры покоится на замкѣ другой.

Такъ какъ распоръ сводовъ, и особенно верхнихъ, представляетъ опасность въ то время, когда стѣны сотрясаются отъ ударовъ, то верхніе этажи башенъ обыкновенно покрываются простыми полами (Куси — рис. 10, А, Каркассонъ, Aigues-Mortes).

Своды нижнихъ этажей и полы верхнихъ, кромѣ того, прорѣзаны трапами для подъема снарядовъ.



Лѣстницы, ведущія на вершину башенъ, расположены въ толщѣ ихъ стѣнъ со стороны, наименѣе угрожаемой нападеніемъ;

А чтобы поставить эти лѣстницы подъ наблюденіе стражи, занимающей различные этажи, избѣгаютъ размѣщать марши такъ, чтобы одинъ служилъ продолженіемъ другого; такимъ образомъ нельзя достигнуть вершины, не подвергшись опросу въ каждомъ этажѣ.

Наблюдательныя вышки трактуются какъ маленькія башенки, образующія выступы и поддерживаемыя контрфорсами (рис. 10, B). Ихъ выступъ увеличиваетъ поле наблюденія, а бойницы, прорѣзанныя въ ихъ стѣнахъ, позволяютъ воспользоваться ими для обороны.

На рис. 10, 11 и 12 представлены главные типы коронующей части башенъ.

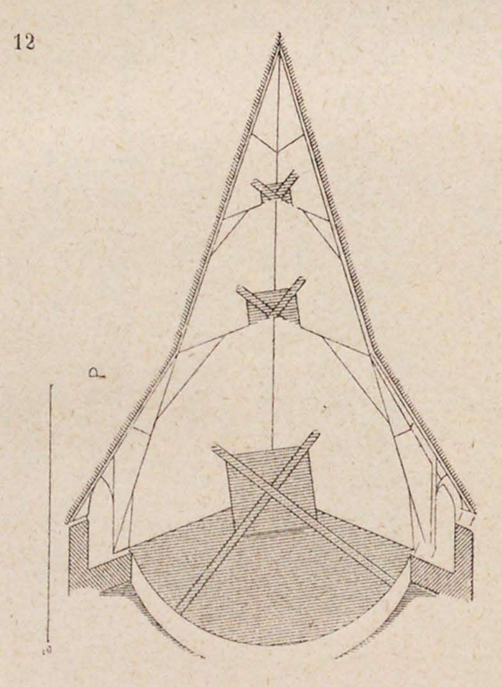
Въ A и B (рис. 10) коронующая часть обработана зубцами, безъ машикули (A — Куси, B — Каркассонъ).

Рис. 11, N (замокъ Андели, XII вѣкъ), представляетъ одинъ изъ древнѣйшихъ примѣровъ на Западѣ примѣненія машикули:

Парапетъ поддерживается пилястрами, которые покоятся на гласисѣ, назначенномъ для рикошетированія снарядовъ.

Въ M (Пierрфонъ, конецъ XIII в.) крытая галлерея съ машикули доставляетъ двойную линію стрѣльбы; поверхъ этой галлереи стѣна продолжается и заканчивается зубцами, что образуетъ третью линію стрѣльбы.

12



Въ большой башнѣ Каркассона (рис. 12, B) платформа открытая; большая же часть другихъ башенъ ограды увѣнчана крышами; въ Куси мы находимъ крыши на всѣхъ башняхъ, за исключеніемъ донжона.

Рис. 12 поясняетъ конструкцію крыши на донжонѣ Шатодэна, съ обходящей его зубчатой галлереей.

Въ Піеррфонѣ дозорная галлерея (chemin de ronde), которая опоясываетъ вершины башенъ, съ куртинами сообщается лишь посредствомъ отъемнаго мостика; если куртина захвачена, то башни могутъ еще обороняться: здѣсь мы находимъ одинъ примѣръ тѣхъ остроумныхъ уловокъ, которыми осаждающій вынуждался для каждой части крѣпости предпринимать осаду въ отдѣльности.

ВОРОТА.

Программа крѣпостныхъ воротъ была такова:

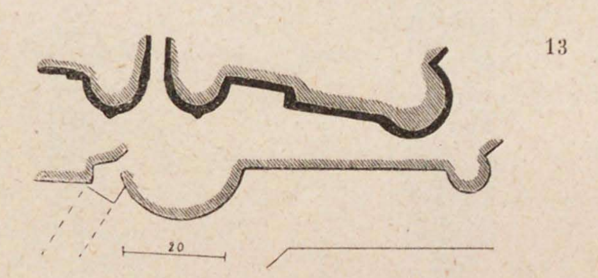
Снаружи — сильное фланкированіе;

Внутри — нѣсколько заслоновъ, представляющихъ столько же послѣдовательныхъ препятствій нападенію, съ тѣмъ непремѣннымъ условіемъ, чтобы различные заслоны были достаточно независимы между собою, какъ средство предупредить захватъ ихъ нечаяннымъ нападеніемъ или измѣной въ однѣ руки.

Ворота открываются обыкновенно между двумя башнями.

Когда они могутъ быть фланкированы лишь съ одной стороны, то по традиціи, восходящей къ античному періоду (т. I, стр. 433), стремятся къ тому, чтобы выстрѣлы изъ крѣпости поражали осаждающихъ съ правой стороны, т.-е. со стороны, не прикрытой щитомъ.

Въ укрѣпленіяхъ съ двойной линіей обороны внѣшнія ворота (рис. 13) представляютъ ломаный проходъ, сопровождаемый плацъ-д'армомъ, гдѣ подготовляются вылазки.



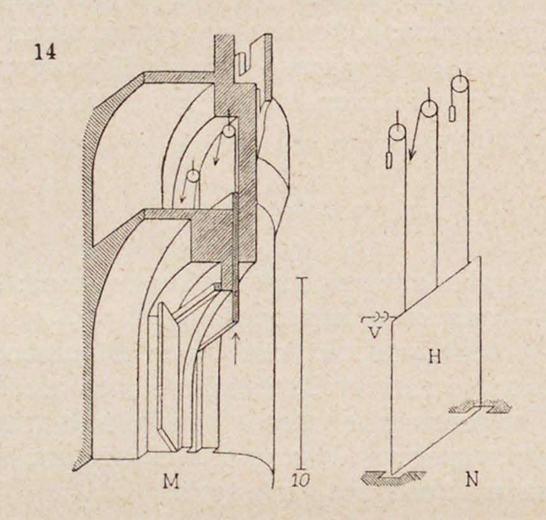
Планъ на рис. 13 изображаетъ главныя ворота древней крѣпости Каркассона.

Въ мирное время входъ преграждается створными воротами.

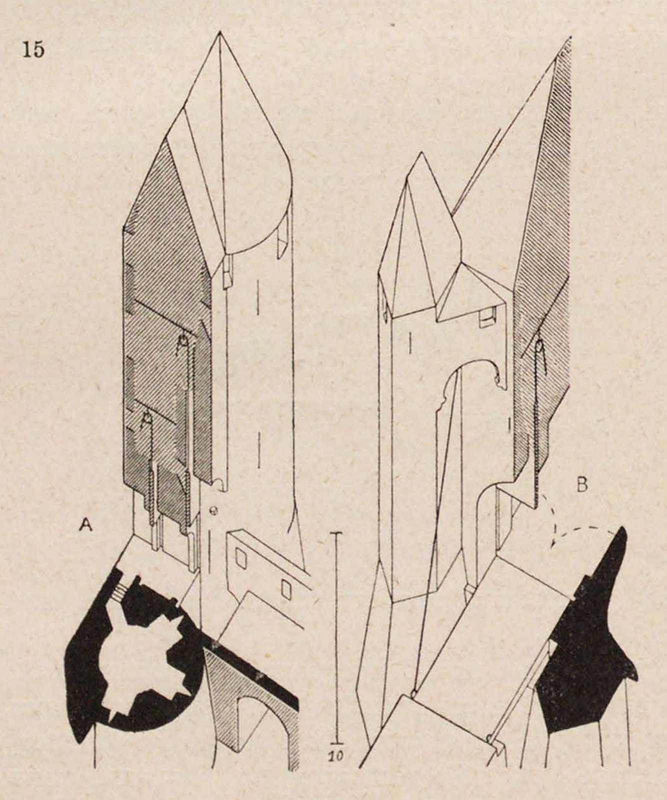
Независимо отъ нихъ проходъ снабженъ заслонами изъ дерева или желѣза, которые опускаются и преграждаютъ доступъ.

Эти заслоны (рис. 14) держатся на блокахъ, приводимыхъ въ движеніе воротами, уравновѣшенными противовѣсами, и направляются въ ихъ движеніи вертикальными бороздами.

Коль скоро заслоны опущены, то поднять ихъ препятствуютъ засовы V, недоступные для осаждающаго.



Строеніе, гдѣ производится управленіе заслонами, дѣлится по числу послѣднихъ на столько же этажей (рис. 15, A) и въ каждомъ



изъ нихъ имѣется особое приспособленіе для управленія: чтобы непріятель могъ захватить въ свое распоряженіе заслоны, онъ дол-

женъ былъ овладѣть всѣми этажами или же они могли перейти въ его руки благодаря тайному соглашенію между постами, которымъ вручено завѣдываніе машинами.

Впрочемъ, приняты всѣ мѣры, чтобы сдѣлать такое соглашеніе невозможнымъ.

Единственнымъ средствомъ сообщенія между этажами является система говорныхъ трубъ; но эти трубы ведутъ исключительно въ верхній залъ, гдѣ находится завѣдующій обороной, и, такимъ образомъ, лишь чрезъ посредство этого общаго начальника устанавливаются сношенія.

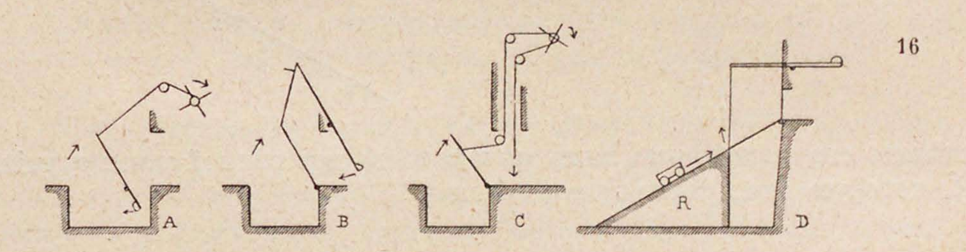
Обыкновенно передъ воротами лежитъ ровъ.

До XIII вѣка довольствовались перекинутыми черезъ него деревянными мостками и, безъ сомнѣнія, мостками съемными, которые убирались обратно при приближеніи непріятеля.

Не ранѣе какъ въ XIII вѣкѣ появляются подъемные мосты, типъ которыхъ устанавливается лишь къ XIV вѣку.

Въ примѣрѣ А, рис. 15 (укрѣпленія Каркассона, вторая половина XIII вѣка), мостъ еще не подъемный;

Въ примѣрѣ В (Villeneuve-sur-Yonne, XV в.) подъемная система вполнѣ усвоена.



Діаграммы на рис. 16 и перспектива на рис. 17 объясняютъ обычный способъ функціонированія и главные варіанты приспособленій для управленія заслонами:

В—обычное устройство;

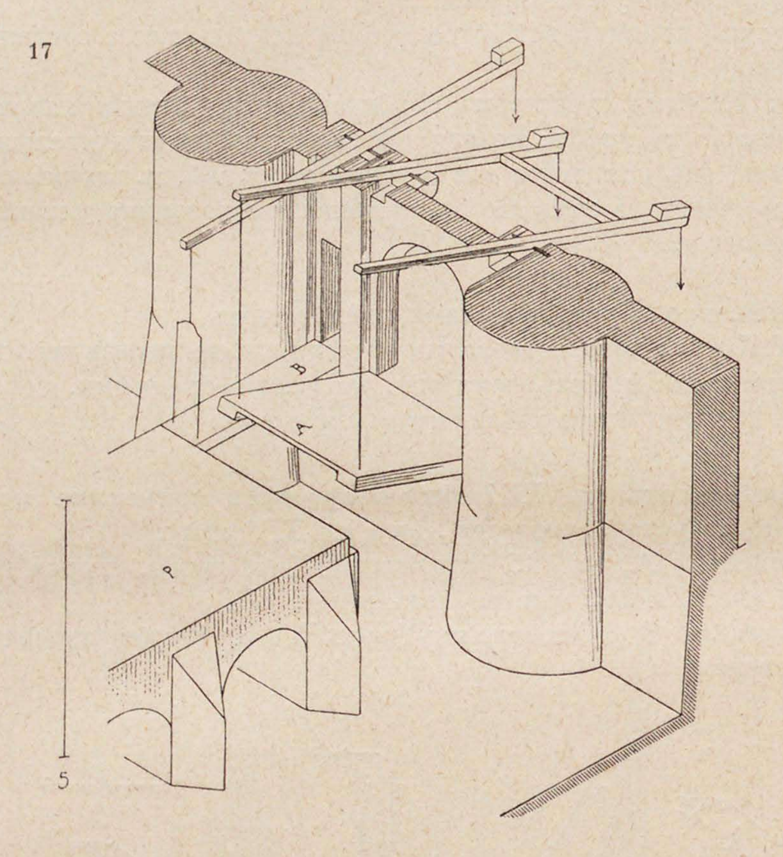
Равновѣсіе достигается помощью противовѣса, приложеннаго къ коромыслу.

Въ А противовѣсъ приложенъ къ самому помосту.

Въ С подъемный мостъ и заслонъ приводятся въ движеніе однимъ воротомъ: такое одновременное управленіе двумя заслонами было открыто Віолле-ле-Дюкомъ въ донжонѣ Куси.

Обыкновенно укрѣпленныя ворота помимо подъемнаго главнаго моста снабжаются съемными мостками, назначенными для пѣшеходовъ (рис. 17), что служитъ предохранительной мѣрой противъ неожиданнаго захвата.

Случается даже (рис. 16, D—Піеррфонъ), что подъемный мостъ переносятъ на извѣстную высоту поверхъ земли съ тѣмъ, чтобы



сдѣлать его доступнымъ лишь при помощи деревянной конструкціи R, которую сносятъ во время осады.

ПАМЯТНИКИ: КРѢПОСТИ И ЗА̀МКИ.

На стр. 338 нами были отмѣчены оборонительныя мѣры въ церквахъ, а на стр. 490, по поводу мостовъ и дорогъ,—препятствія наступленію непріятельской арміи; великими же памятниками военной архитектуры являются городскія укрѣпленія и за̀мки.

Укрѣпленный городъ состоитъ изъ ограды и цитадели, или за̀мка, который одновременно служитъ защитой противъ врага и средствомъ держать населеніе въ подчиненіи.

Ограда крѣпости состоитъ изъ куртинъ, башенъ и воротъ, планъ которыхъ зависитъ отъ рельефа мѣстности и детали которыхъ уже описаны:

Изслѣдуемъ самые способы устройства за̀мка.

ЗАМОКЪ.

Почти всегда зàмокъ лежитъ ближе къ одной сторонѣ городской ограды: такимъ образомъ сеньоръ былъ надежнѣе обезпеченъ отъ мятежа. Иногда даже выбирали мѣсто совершенно внѣ городскихъ укрѣпленій: такое положеніе въ Парижѣ занималъ Лувръ.

Какъ крѣпость дѣлится на ограду и зàмокъ, такъ послѣдній расчленяется на укрѣпленный дворъ и донжонъ—послѣднее убѣжище, гдѣ въ случаѣ нужды еще можно держаться противъ врага, уже овладѣвшаго остальной крѣпостью.

Вначалѣ жилыя сооруженія не играли никакой роли въ оборонѣ: Они группировались у подошвы донжона, раскиданныя за стѣнами двора, какъ павильоны въ оградѣ римской виллы.

Въ зàмкахъ XI вѣка, такихъ, какъ Ланжэ, Божанси, Лошъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ второстепенныхъ сооруженій, главнымъ пунктомъ, гдѣ сосредоточивается вся сила, является донжонъ.

Только къ XII вѣку служебныя постройки комбинируются съ донжономъ, чтобы образовать ансамбль методически расположенныхъ оборонительныхъ сооруженій:

Съ того времени постройки возводятся вокругъ двора и при входахъ въ него, противопоставляя нападенію массивы ихъ стѣнъ.

Новая программа находитъ первое примѣненіе въ сооруженіяхъ крестоносцевъ въ Палестинѣ: такой программѣ въ видѣ двора, окруженнаго укрѣпленными постройками и снабженнаго донжономъ, слѣдовали въ зàмкахъ Euракъ, Мергебъ, Тортоза, Аджлунъ и пр., которые всѣ возведены въ теченіе 70 лѣтъ господства франковъ и считаются среди наиболѣе значительныхъ произведеній военной архитектуры средневѣковья.

Въ сирійскихъ же крѣпостяхъ франки впервые примѣняютъ такой способъ обороны, гдѣ главная стѣна опоясывается менѣе высокой линіей, образующей вторую ограду.

На почвѣ Франціи эти различныя усовершенствованія обнаруживаются лишь къ послѣднимъ годамъ XII вѣка въ зàмкахъ Ричарда Львиное Сердце и особенно въ укрѣпленіяхъ Андели:

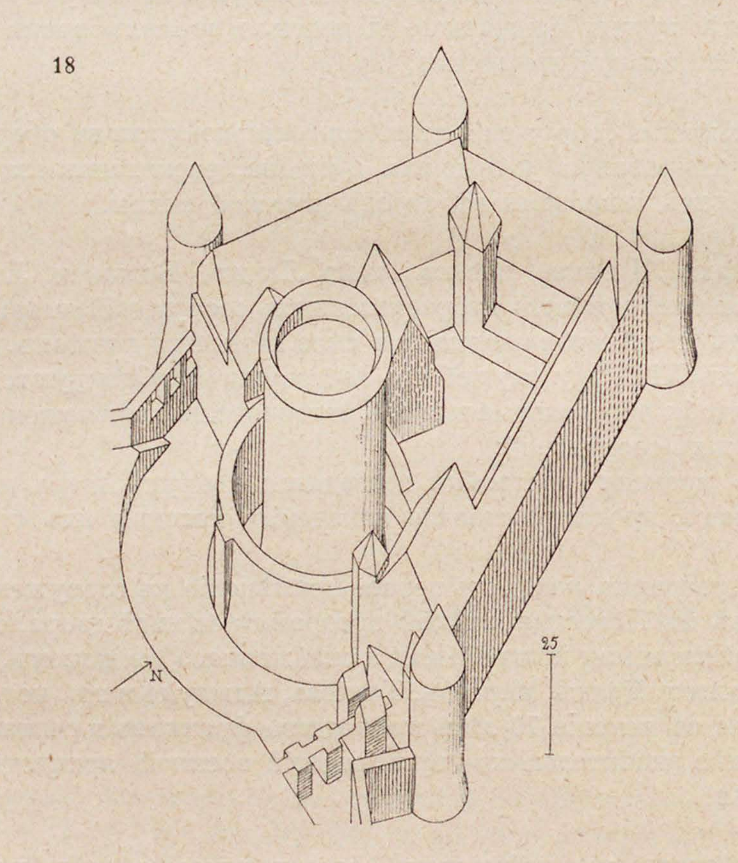
Конецъ XII вѣка для Запада является моментомъ, когда завершается сформированіе военной архитектуры.

Наиболѣе смѣлыя созданія ея относятся къ первой четверти XIII вѣка, т.-е. такіе зàмки, какъ Куси и Шато-Тьери, которые

возводятся могучими вассалами въ критическій періодъ, соотвѣтствующій малолѣтству Людовика Святого.

Отъ начала XIV вѣка, эпохи бѣдствій во Франціи, осталось здѣсь въ военной архитектурѣ такъ же, какъ въ религіозной, очень незначительное число памятниковъ:

Послѣдніе за̀мки, достигающіе значительности за̀мковъ XII и XIII вѣковъ, были возведены при Карлѣ V королевской властью для самозащиты (Винсенъ, Бастилія) и при Карлѣ VI — феодализмомъ въ оппозицію ей (Піеррфонъ, Ферте-Милонъ, Виллеръ-Коттере).



На рис. 18 и 19 показанъ въ главныхъ массахъ общій видъ за̀мка тѣхъ двухъ эпохъ, когда наиболѣе обнаружились притязанія феодаловъ: Куси (рис. 18), временъ несовершеннолѣтія Людовика Святого, и Піеррфонъ (рис. 19), времени номинальнаго царствованія Карла VI.

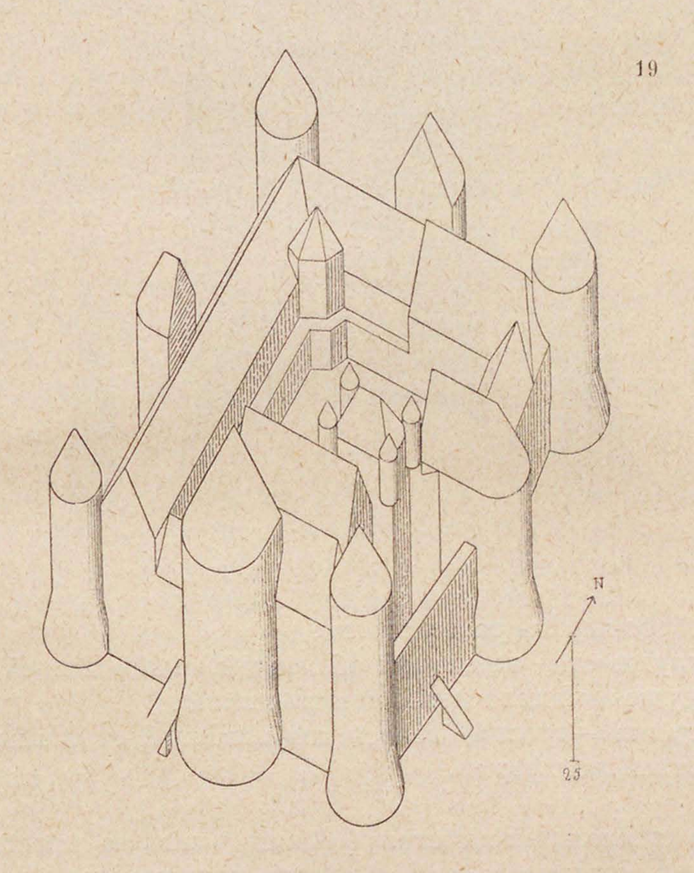
Сдѣлаемъ обзоръ существенныхъ частей зданія.

1.—*Донжонъ.*— Донжонъ, который образуетъ иногда и въ отдѣльности цѣлый за̀мокъ, повсюду устроенъ такъ, чтобы могъ обороняться независимо отъ остального укрѣпленія:

Въ Луврѣ и Куси донжонъ изолируется отъ остальной крѣпости рвомъ, проложеннымъ въ самомъ дворѣ; донжонъ Куси имѣлъ свои средства снабженія провіантомъ, свой колодецъ, свою хлѣбопекарную печь.

Сообщеніе съ корпусами зáмка поддерживалось лишь посредствомъ съемныхъ мостковъ.

Въ XI и XII вѣкахъ донжонъ часто занимаетъ центръ укрѣпленной ограды на вершинѣ пригорка; въ XIII вѣкѣ, вмѣсто такого центральнаго положенія, его перемѣщаютъ къ одной сторонѣ, такъ, чтобы онъ могъ получить помощь извнѣ.



Во всѣ эпохи встрѣчаются квадратные донжоны, а XI и XII вѣка и не оставили другихъ (Лошъ, Фалэзъ, Шамбуа, Дувръ, Рочестеръ).

Круглый донжонъ появляется въ XIII вѣкѣ.

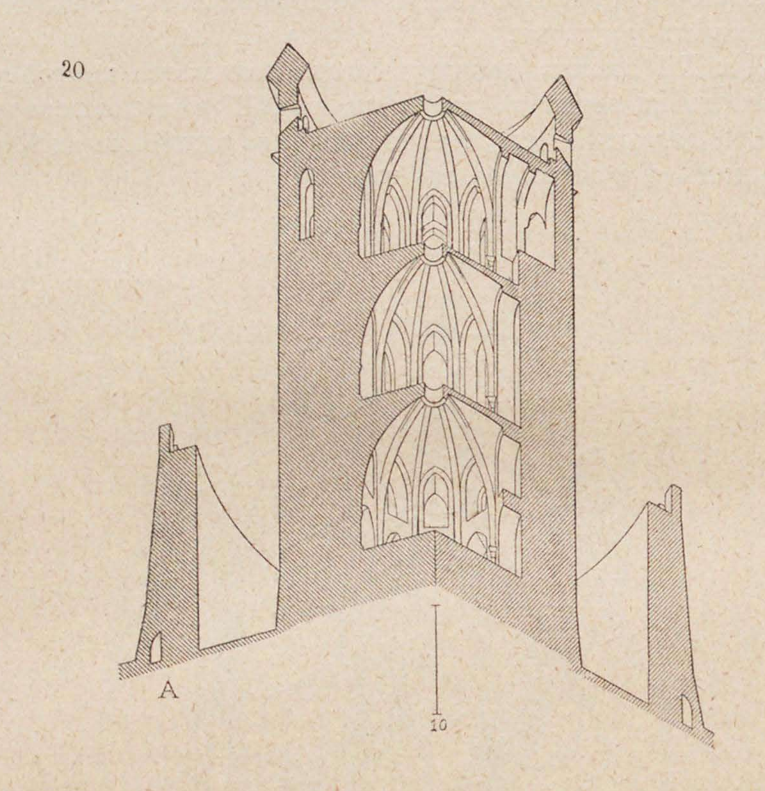
Начиная съ этого времени одновременно возводятся и круглые донжоны и квадратные, съ угловыми башнями или безъ нихъ:

Круглую форму находимъ въ Куси, квадратную — въ Винсенъ и Пiерфонѣ.

Донжоны Эгамъ и Андели представляютъ фестонообразныя башни (стр. 504).

Въ XIII вѣкѣ (Куси) донжонъ задуманъ исключительно какъ убѣжище на время осады; въ XIV вѣкѣ (Піерфонъ) онъ приспособленъ служить жилымъ помѣщеніемъ.

На рис. 20 показано устройство донжона Куси.



Для обороны онъ располагаетъ:

По окружности—кольцевой оболочкой, окаймляющей широкій ровъ и окруженной галлереей, контръ-миной;

На вершинѣ—грозные запасы для навѣсной стрѣльбы, собранные на верхней платформѣ.

Въ его стѣнахъ не имѣется бойницъ, какъ въ простыхъ башняхъ, и залы, которые въ его оболочкѣ поднимаются одинъ надъ другимъ, едва освѣщены; онъ не приспособленъ ни для постояннаго жилья ни для обрроны легкимъ оружіемъ, словомъ, это редюитъ, гдѣ, повидимому, пренебрегали мелкими средствами обороны и все было приготовлено въ виду послѣдняго усилія сопротивленія.

2.—Корпусъ замка.—Постройки, расположенныя вокругъ ограды, включаютъ: казармы гарнизона, большую галлерею, служащую трибуналомъ, мѣстомъ собраній, заломъ банкетовъ и празднествъ, капеллу и, наконецъ, тюрьмы.

Галлерея, „большой залъ“, образуетъ главное помѣщеніе.

Она рѣдко покрывается сводомъ:

Своды, развивающіе распоръ наружу по значительной длинѣ вертикальныхъ стѣнъ, содѣйствовали бы непріятелю въ случаѣ подкопа, почему большой залъ и покрывается лишь деревянной конструкціей (Куси, Піеррфонъ).

Когда онъ въ два этажа, то согласно тому взгляду, который былъ указанъ по поводу башенъ (стр. 504), своды допускаются, самое большее, для нижняго этажа.

Чтобы сдѣлать распоръ сводовъ не столь опаснымъ, уменьшаютъ ихъ пролетъ промежуточными устоями и никогда ихъ не укрѣпляютъ съ внѣшней стороны выступающими контрфорсами, которыми можетъ воспользоваться непріятель для своей защиты:

Контрфорсы, если и существуютъ, то расположены со стороны двора; съ внѣшней же стороны для укрѣпленія сводовъ служитъ сплошная стѣна.

Капелла помѣщается въ самомъ дворѣ замка: ея положеніе уменьшаетъ неудобства, вытекающія изъ ея сводовъ.

Въ Куси и во дворцѣ стараго Парижа капелла представляла два этажа, одинъ изъ которыхъ лежалъ на уровнѣ жилыхъ помѣщеній.

Тюрьмы обыкновенно помѣщались въ подвалахъ, и очень часто онѣ имѣли видъ мрачныхъ и нездоровыхъ редюитовъ.

Что касается залъ и колодцевъ, гдѣ производились пытки, то лишь въ рѣдкихъ случаяхъ прочно установлено ихъ назначеніе: обыкновенно комнаты для пытокъ смѣшиваютъ съ кухнями, а простыя отхожія ямы принимаютъ за подземныя темницы.

Въ жилыхъ помѣщеніяхъ такъ же, какъ и въ укрѣпленіяхъ, архитекторъ прежде всего стремится установить независимость между ними.

Насколько возможно, каждое помѣщеніе обслуживается лѣстницей, что позволяетъ его обособить отъ другихъ помѣщеній:

Эта независимость, въ соединеніи съ извѣстной запутанностью плана, которая затрудняетъ оріентироваться, была гарантіей противъ заговоровъ и неожиданныхъ нападеній: такія извилины создавались намѣренно.

Долгое время благоустройство жилыхъ помѣщеній оставалось въ пренебреженіи: тѣснота, отсутствіе наружныхъ оконъ и лишь рѣдкія отверстія, обращенныя на дворъ, который затемняется его высокими стѣнами.

Наконецъ, къ концу XIV вѣка потребность комфорта дѣлается столь настоятельной, что отодвигаетъ на заднiй планъ оборонительныя мѣры,—жилище сеньора начинаетъ освѣщаться окнами, обращенными наружу:

Въ Куси два большихъ зала передѣланы при Людовикѣ Орлеанскомъ съ видами на окрестности; тотъ же принцъ, который возводитъ Пiеррфонъ, даетъ жилымъ помѣщенiямъ, сгруппированнымъ въ донжонѣ, широкiе размѣры и удобное расположенiе.

Лувръ временъ Карла V, построенный архитекторомъ Raymond du Temple, является однимъ изъ первыхъ за̀мковъ, имѣющихъ свою библiотеку, свою монументальную лѣстницу.

За̀мокъ Винсенъ, кажется, былъ задуманъ спецiально въ цѣляхъ обороны. Шатодэнъ и Монтаржи одновременно служатъ и загородными жилищами и укрѣпленiями. Того же характера будутъ: дворецъ стараго Парижа при Филиппѣ Прекрасномъ, резиденцiи Бургонскихъ герцоговъ въ Дижонѣ и Парижѣ, дворецъ графовъ Пуатье.

ЗАРОЖДЕНIЕ, ВАРIАНТЫ И ПОСЛѢДНIЯ ВИДОИЗМѢНЕНIЯ СИСТЕМЫ ОБОРОНЫ ВЪ СРЕДНIЕ ВѢКА.

Вернемся къ обзору крѣпостей. Мы уже изслѣдовали оборонительную систему; сдѣлаемъ попытку установить источники, откуда вытекаетъ эта система, варiанты, которые она представляетъ въ различныхъ странахъ, и, наконецъ, видоизмѣненiя, испытанныя ею съ приближенiемъ къ современной эпохѣ, когда при осадѣ начинаетъ примѣняться огнестрѣльная артиллерiя.

Происхожденiе. — Древнѣйшiя крѣпости, которыя рѣзко отличаются своимъ видомъ отъ памятниковъ Византiйской имперiи, принадлежатъ Нормандiи или провинцiямъ, находившимся подъ ея влiянiемъ (Фалэзъ, Ле Пинъ, Домфронъ; Лошъ, Шовиньи; Дуврь, Рочестеръ, Ньюкэстль).

Эти за̀мки XI и XII вѣковъ состоятъ лишь изъ квадратныхъ донжоновъ, обведенныхъ стѣнами, и представляютъ собою воспроизведенiе изъ прочныхъ матерiаловъ тѣхъ окруженныхъ палисадами блокгаузовъ, которые норманскiе пираты должны были основывать какъ убѣжища и центры операцiй по берегамъ, гдѣ они производили свои опустошенiя.

Нормандскiя крѣпости поражаютъ своей грандiозностью, но свидѣтельствуютъ объ искусствѣ на его первыхъ шагахъ:

Лишь къ концу XII вѣка, въ крѣпостяхъ Ричарда Львиное Сердце, появляются искусно разработанные пріемы.

Зàмокъ Андели создаетъ эпоху въ военной архитектурѣ Запада.

Здѣсь имѣется то искусное построеніе, указанное на стр. 504, гдѣ донжонъ безъ мертвыхъ угловъ; здѣсь мы находимъ древнѣйшее осуществленіе идеи машикулей (стр. 505), которой потребуется болѣе двухъ столѣтій, чтобы войти въ обычную практику.

Зàмокъ относится ко времени возвращенія съ третьяго крестоваго похода, къ эпохѣ, когда крѣпостное искусство уже было выработано въ Сиріи (стр. 498):

Кракъ и Марга обладали ранѣе зàмка Андели оградами изъ двойной линіи укрѣпленій, устроенныхъ по извѣстному методу, стѣнами съ машикули, безукоризненной системой фланкированія; и ограда зàмка графовъ de Gand (Гентскихъ), возведеннаго въ 1180 г., представляетъ, какъ на это указалъ Dieulafoy, такія архитектурныя детали, которыя напоминаютъ искусство Персіи.

Dieulafoy видитъ въ этихъ чертахъ сходства указаніе на восточное вліяніе.

И все, повидимому, подтверждаетъ эту родственную связь.

На стр. 497 имѣется описаніе одного фронта укрѣпленія въ двѣ оборонительныхъ линіи:

Оно равно приложимо къ французскимъ укрѣпленіямъ Андели или Каркассона, къ сирійскимъ зàмкамъ Кракъ или Тортозы, къ византійскимъ фортификаціямъ Константинополя (стр. 70) или, восходя къ античнымъ временамъ, къ укрѣпленіямъ Персіи и Халдеи (т. I, стр. 130).

Предположенія говорятъ, повидимому, въ пользу того, что эти методы, столь же древніе, какъ азіатскія цивилизаціи, были занесены крестоносцами.

Мѣстные варіанты.—Но, вдохновляясь традиціонными принципами Востока, различныя страны умѣли наложить на военную архитектуру свой особый характеръ: какъ религіозное искусство, такъ и крѣпостная архитектура имѣетъ свои школы и свои послѣдовательно перемѣщавшіеся очаги.

Въ XI вѣкѣ, во времена Вильгельма Завоевателя, дѣятельность по сооруженію крѣпостей пробуждается, повидимому, въ Нормандіи; отсюда движеніе передается въ Турень, въ Пуату, въ Англію.

Въ XII вѣкѣ, во время обладанія Святой землей крестоносцами, классической страной фортификаціи является Палестина:

Здѣсь, повидимому, вырабатывается въ наиболѣе колоссальныхъ крѣпостяхъ, унаслѣдованныхъ нами отъ средневѣковья, та система, принципы которой будутъ занесены на Западъ Ричардомъ Львиное Сердце.

Затѣмъ, въ теченіе XIII вѣка, очагъ перемѣщается въ Иль-де-Франсъ, откуда уже распространяетъ свое вліяніе религіозное искусство.

Типъ за̀мка принимаетъ свою послѣднюю форму, находитъ здѣсь наиболѣе полное примѣненіе; именно въ центральной Франціи возводятся въ XIII вѣкѣ Куси, къ концу XIV вѣка—Піеррфонъ и Фертэ-Милонъ.

Укрѣпленія Каркассона и Aigues-Mortes, построенныя при управленіи королевскихъ сенешаловъ, относятся къ той же школѣ.

Къ французскому типу наиболѣе приближаются крѣпости, принадлежащія германскимъ странамъ (Ландекъ, Трифелъ, Нюренбергъ).

Пріемы фланкированія примѣняются болѣе рѣдко, но, за этимъ исключеніемъ, общая система одна и та же.

Въ Англіи за̀мокъ сперва имѣетъ форму донжона нормандской крѣпости;

Затѣмъ феодальный режимъ отступаетъ мало-по-малу передъ центральной властью, и за̀мокъ дѣлается виллой, постройки которой раскидываются на едва огражденной площади и которая съ XIV вѣка хранитъ оборонительныя мѣры лишь какъ декорацію.

Въ Италіи крѣпость представляется болѣе простой по формѣ: башни обыкновенно квадратныя или восьмиугольныя; планы правильные, какъ, напр., въ за̀мкѣ Фридриха III, называемомъ Castel de Monte, гдѣ всѣ постройки вписываются въ восьмигранникъ, фланкируемый на всѣхъ углахъ его башнями.

Неаполитанскій за̀мокъ (château de Naples) былъ квадратный фортъ, фланкированный башнями;

Миланъ, герцоги котораго были въ родствѣ съ великимъ строителемъ крѣпостей, Людовикомъ Орлеанскимъ, обладалъ за̀мкомъ, гдѣ общій планъ менѣе отклоняется отъ французскаго плана.

Начиная съ XV вѣка Италія вообще представляетъ собою совокупность маленькихъ республикъ, почему памятниками ея военной архитектуры являются скорѣе стѣны городовъ и укрѣпленные муниципальные дворцы, чѣмъ за̀мки.

Итальянская школа, повидимому, оказала могучее вліяніе на югъ Франціи: связь между обѣими странами была установлена Анжуйской династіей.

Замокъ короля René въ Тарасконѣ задуманъ какъ Неаполитанскій замокъ;

Въ папскомъ дворцѣ въ Авиньонѣ, съ его массивными квадратными башнями, многое заимствовано изъ итальянской крѣпостной архитектуры.

Вліяніе огнестрѣльной артиллеріи. — Описанная нами система укрѣпленій, разсчитанная почти исключительно для отраженія нападенія съ близкаго разстоянія, подкопа или эскалады, казалось, должна бы быть покинута съ того дня, какъ огнестрѣльныя орудія позволили вести осаду съ далекихъ разстояній:

Ничуть не бывало.

Пушка появляется на поляхъ сраженій съ 1346 г.; но крѣпостная архитектура еще въ теченіе приблизительно цѣлаго столѣтія почти не принимала во вниманіе этой новой силы, что, безъ сомнѣнія, объясняется болѣе медленнымъ развитіемъ осадной артиллеріи: наиболѣе разработанныя примѣненія старой системы какъ разъ принадлежатъ къ этому переходному времени; великая эпоха крѣпостного искусства съ зубчатыми стѣнами относится ко временамъ внутреннихъ волненій въ царствованіе Карла VI. Піерфонъ возведенъ почти въ 1400 г.

Единственное нововведеніе, мотивированное новыми средствами нападенія, состоитъ въ томъ, что передъ стѣнами съ башнями и машикули, располагаютъ насыпи, прикрывающія артиллерійскія орудія.

Съ перваго взгляда кажется, что одна система обороны должна исключить другую.

Инженеры XV вѣка судили объ этомъ иначе.

Пушка въ то время представляла слишкомъ несовершенное орудіе, чтобы разрушить съ извѣстнаго разстоянія стѣны, несмотря на огромные размѣры выбрасываемыхъ ею ядеръ.

Чтобы сдѣлать брешь, еще недостаточно изолированныхъ ударовъ: необходимо для этого сосредоточить на вполнѣ опредѣленномъ пунктѣ стрѣльбу; но стрѣльба страдала отсутствіемъ точности и вызывала лишь сотрясеніе, способное разрушить парапетъ, но не продѣлать брешь.

Стрѣляли лишь „бомбами", и ударъ противъ стѣнъ обращался въ одну изъ слагаемыхъ силъ, не представлявшую значительной опасности. Высокія стѣны еще долгое время могли сопротивляться этой зачаточной артиллеріи, и средства, примѣненныя въ Піерфонѣ, были еще достаточны: расположенныя передъ стѣнами батареи удер-

живали осаждающаго на извѣстномъ разстояніи. Если непріятель прорывалъ линію передовыхъ батарей, то ему приходилось выдвинуть свою артиллерію подъ огонь крѣпости или же предпринять осаду посредствомъ подкопа: въ одномъ случаѣ преимущество защитникамъ давала навѣсная стрѣльба, направленная съ гребня стѣнъ; въ другомъ случаѣ готическія фортификаціи въ полной мѣрѣ хранили свое значеніе.

Отсюда вытекаетъ то сочетаніе двухъ системъ, которое не исчезнетъ до момента, когда огнестрѣльная артиллерія пріобрѣтетъ точность стрѣльбы, достаточную для того, чтобы сдѣлать брешь съ извѣстнаго разстоянія.

Среди первыхъ крѣпостей, снабженныхъ платформами или казематами, предназначенными для стрѣльбы изъ пушекъ, можно указать: во Франціи — Лангръ, въ Германіи — Любекъ и Нюренбергъ; въ Швейцаріи—Базель; въ Италіи—Миланскій зàмокъ, гдѣ казематированные бастіоны прикрывали куртины, еще снабженныя массивными башнями съ машикули.

Въ XVI вѣкѣ почти единственной серьезной защитой считаются земляные валы; на башни болѣе уже не полагаются: ихъ стѣны прорѣзаютъ окнами, которыя день ото дня дѣлаются шире.

Однако внѣшнія формы покинутой военной архитектуры еще продолжаютъ существовать, особенно въ тѣхъ странахъ, гдѣ наиболѣе глубоко наложилъ свою печать феодализмъ: Амбуазъ представляетъ зàмокъ съ массивными башнями, построенный при Карлѣ VIII; Шомонъ (Chaumont) относится ко временамъ Людовика XII, Шамборъ—ко временамъ Франциска I.

Традиціонные òрганы зàмка по возможности приспособляютъ для другихъ назначеній. Въ зàмкѣ Шомонъ круглыя башни заключаютъ вписанныя болѣе или менѣе удачно въ ихъ контуръ квадратныя помѣщенія; въ Шамборѣ башни служатъ кабинетами или лѣстничными клѣтками; машикули превращаются въ глухія аркатуры; все это свободные варіанты на мотивы старой крѣпостной архитектуры. Создается новое общество, нужды котораго уже не находятъ удовлетворенія въ искусствѣ среднихъ вѣковъ, которое нуждается въ другой архитектурѣ: эта архитектура будетъ заимствовать свои общіе пріемы изъ новыхъ потребностей и свои формы— изъ Италіи, это будетъ Возрожденіе.

XIX.

ВОЗРОЖДЕНІЕ ВЪ ИТАЛІИ.

Существованіе готической архитектуры прекращается въ XV вѣкѣ; ея исторія представляла исторію наиболѣе изумительнаго усилія логики въ искусствѣ.

Отъ своего зарожденія до послѣдняго момента она имѣетъ лишь одну цѣль—облегчить массы:

Первый шагъ ея состоялъ въ томъ, что изъ инертнаго тѣла сводовъ выдѣляютъ активный остовъ;

Когда же она достигаетъ послѣдней ступени развитія, то отъ зданія остается не болѣе какъ родъ скелета съ отверстіями.

Но границы легкости уже достигнуты, всѣ комбинаціи исчерпаны, и необходимо или остановиться или же обратиться къ помощи какого-либо новаго принципа. Такъ какъ усложненность достигла предѣловъ возможнаго, то единственнымъ средствомъ обновить искусство является возвратъ къ простымъ формамъ:

Созданная ренессансомъ реакція и совершается именно въ направленіи простыхъ формъ, а такъ какъ архитектурные типы не создаются внезапно, то Ренессансъ заимствуетъ свои элементы у античнаго искусства: античные ордера дѣлаются обязательной темой новой архитектуры.

Франція, еще проникнутая идеями стрѣльчатаго искусства, вначалѣ будетъ видѣть въ ордерахъ лишь украшеніе болѣе корректнаго стиля, которое она приспособляетъ, поскольку умѣетъ, къ структурѣ готическаго типа. Во Франціи усвоеніе классическихъ пропорцій затрудняется традиціями готической конструкціи; Италія же, гдѣ готическое искусство никогда не акклиматизировалось, не встрѣчала этихъ препятствій: въ Италіи Ренессансъ завершается ранѣе средины XV вѣка, во Франціи же онъ едва появляется съ началомъ XVI вѣка.

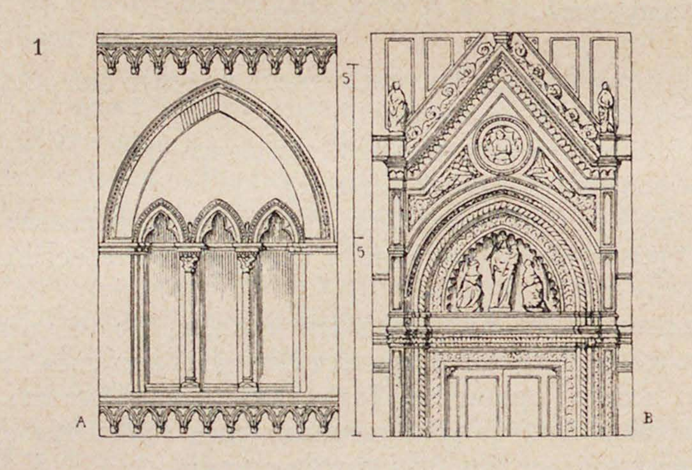
ОБЩЕЕ ДВИЖЕНІЕ ИСКУССТВА ВЪ ИТАЛІИ.

СОСТОЯНІЕ ИСКУССТВА ПЕРЕДЪ ЭПОХОЙ ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Готическое искусство въ Италіи существовало всегда лишь какъ занесенная извнѣ архитектура: оно носитъ здѣсь названіе германской архитектуры, и это названіе напоминаетъ по меньшей мѣрѣ его иноземное происхожденіе:

Итальянцы пользуются его пріемами въ примѣненіи къ кирпичу, и, кромѣ того, они прибѣгаютъ къ нимъ съ крайней осторожностью. Аркбутанъ – этотъ существенный элементъ архитектуры по другую сторону Альпъ—едва знакомъ итальянцамъ: чтобы укрѣпить своды, они довольствуются античными пріемами или же прибѣгаютъ къ связямъ.

1



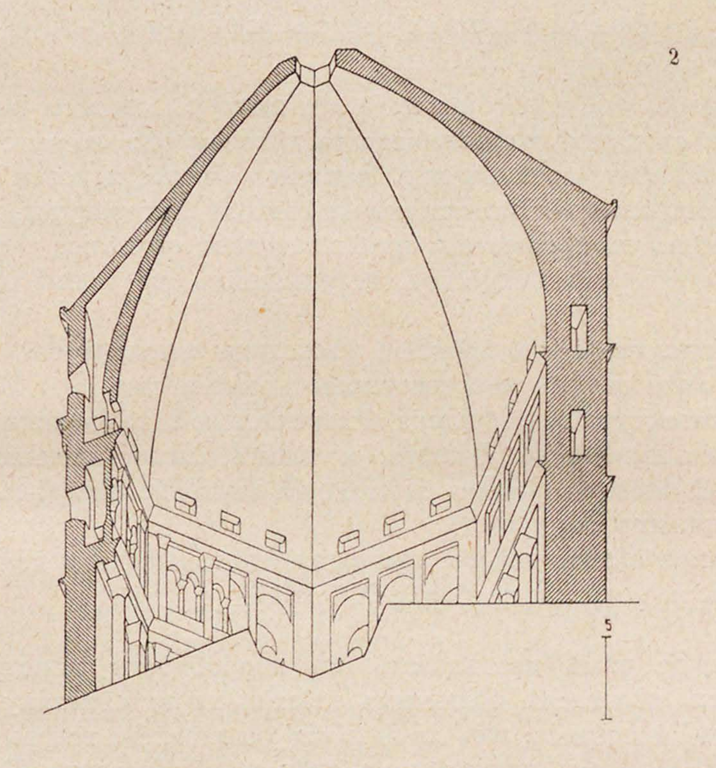
Въ деталяхъ у нихъ невольно проскальзываютъ пріемы, чуждые готическому духу; напримѣръ, стрѣльчатыя арки по внѣшней линіи обрисовываются уступами (en tas de charge), или же швы стрѣльчатыхъ арокъ направляются къ одному центру (рис. 1, А).

Если Италія остается лишенной великихъ средствъ готической архитектуры, зато она избѣгаетъ ея заблужденій: убранство здѣсь хранитъ безыскусственность, связано съ воспоминаніями объ античномъ времени. Кампо-Санто въ Пизѣ и соборъ во Флоренціи (стр. 522, рис. 1, В) указываютъ на эту корректность итальянскаго стиля въ моментъ, когда во Франціи архитектура вступаетъ на ложный путь, приведшій къ пламенѣющему стилю. Въ Италіи имѣются такіе памятники, какъ, напр., баптистерій во Франціи (рис. 2), которые въ расцвѣтъ средневѣковья являются предвѣстниками стремленій лучшей эпохи Ренессанса.

Итальянская готика отличается отъ французской тѣмъ, что, въ противность французской архитектурѣ, гдѣ форма является лишь выраженіемъ структуры, здѣсь декорація представляетъ убранство, придѣланное къ корпусу зданія, послѣ окончанія его вчернѣ.

Здѣсь, какъ у древнихъ римлянъ, структура и декорація независимы одна отъ другой и настолько независимы, что итальянцы, случается, заканчиваютъ капитальныя работы и затѣмъ открываютъ конкурсъ на проектъ капители или карниза.

Въ старинныхъ дворцахъ Болоньи и Сіенны (стр. 522, рис. 1, А) конструкція исполнена изъ кирпича, а орнаменты состоятъ изъ терракотовыхъ частей, почти всегда придѣланныхъ послѣ.



Иногда фасадъ, возведенный въ грубомъ видѣ, удвоивается по всей его поверхности декоративной стѣной, куда инкрустируются облицовки изъ мрамора, внушенныя болѣе или менѣе византійскими облицовками въ ц. св.-Виталія или св.-Марка. Такимъ способомъ декорированы внѣшнія стѣны соборовъ Милана, Болоньи, Флоренціи, Орвіето, Сіенны.

Указанная независимость орнамента и массива зданія сообщала итальянской готикѣ способность подвергаться измѣненіямъ.

Такая декорація, которая въ основѣ не вытекаетъ изъ структуры, съ особенной легкостью поддается передачѣ личныхъ вкусовъ, колебаній моды.

Эту совершенно поверхностную декорацію итальянцы среднихъ вѣковъ трактуютъ согласно готическимъ мотивамъ.

Когда же въ XIV вѣкѣ, вмѣстѣ съ Поджи и Петраркой, классика вновь занимаетъ почетное мѣсто, то архитектура не имѣетъ ничего измѣнить, что касается ея основы: она дѣлается римской, какъ прежде была готической, измѣняется лишь внѣшній покровъ.

Въ Италіи Ренессансъ вызываетъ реформу лишь въ системѣ украшеній, во Франціи же онъ встрѣтитъ какъ препятствіе самую систему традиціонныхъ строительныхъ пріемовъ.

ОЧАГИ РЕНЕССАНСА, ЕГО ЭПОХИ.

Казалось бы, что обновленіе архитектуры должно по времени совпадать съ такимъ же явленіемъ въ литературѣ: оно вытекаетъ изъ того же возврата идей, въ силу котораго ученые и поэты стремятся вызвать изъ забвенія памятники языческой литературы, но совершается лишь по прошествіи приблизительно столѣтія.

Первымъ изъ искусствъ, вступившихъ на новый путь, было ваяніе:

Въ живописи это движеніе нѣсколько замедлилось;

Въ архитектурѣ оно совершилось еще позже.

Архитектурная декорація Флорентійской кампанилы является созданіемъ живописца Джотто, но здѣсь, за исключеніемъ развѣ извѣстной чистоты общихъ линій, еще ничто не наводитъ на мысль объ античныхъ формахъ:

Прямое и сознательное подражаніе классическимъ композиціямъ ордерамъ начинается не ранѣе XV вѣка.

Прежде чѣмъ изслѣдовать въ подробности конструктивные пріемы, мы полагаемъ полезнымъ сдѣлать характеристику главныхъ періодовъ Ренессанса; ихъ хронологія установлена теперь благодаря главнымъ образомъ прекраснымъ трудамъ Буркгардта, Геймюллера (Geymüller) и Мюнца (Müntz).

Общія формы архитектуры отъ эпохи Орканьи до эпохи Браманте; періодъ Брунеллески. — Первый шагъ состоялъ въ замѣнѣ стрѣльчатой арки полуциркульной:

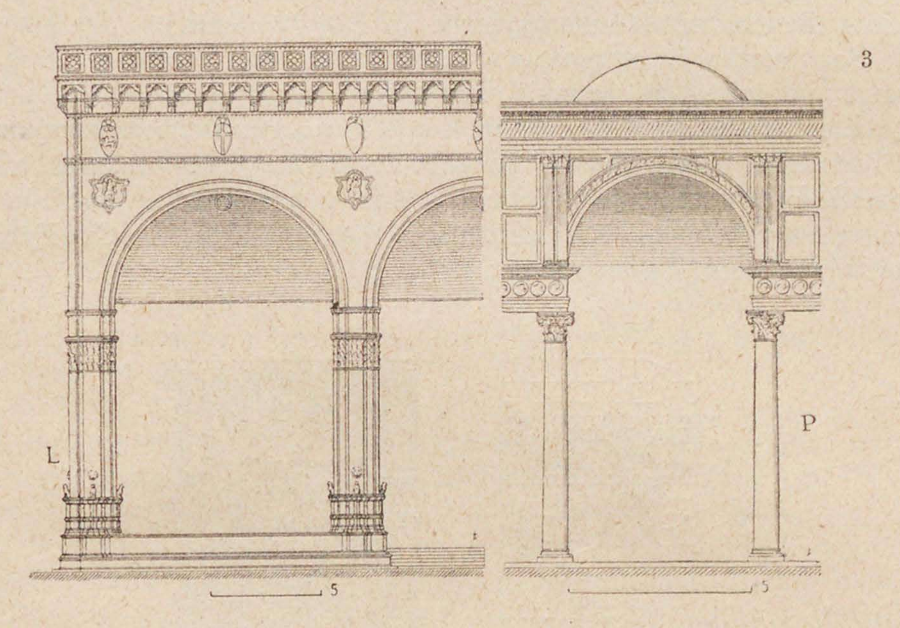
Это измѣненіе едва обнаруживается въ деталяхъ прелестнаго флорентійскаго портика, извѣстнаго подъ названіемъ Бигалло (Bigallo).

Однимъ изъ рѣдкихъ памятниковъ XIV вѣка, гдѣ отъ стрѣльчатой формы вполнѣ отказались, является ложа Ланци (рис. 3, L), возведенная во Флоренціи около 1380 г. архитекторомъ-живописцемъ Орканья. Стрѣльчатая форма будетъ встрѣчаться еще до самой

средины XVI вѣка, особенно въ венеціанской архитектурѣ: однимъ изъ послѣднихъ случаевъ ея примѣненія будетъ представлять дворъ въ дворцѣ Дожей.

Въ ложѣ Ланци полуциркульная арка покоится, какъ въ Флорентійскомъ соборѣ, на пучкахъ колонокъ, что представляетъ готическій мотивъ:

Лишь въ первой половинѣ XV вѣка, при Косьмѣ I, флорентіецъ Брунеллески замѣняетъ готическій пильеръ римской колонной.



Примѣръ на рис. 3, P, заимствованъ изъ капеллы Пацци (около 1430 г.); здѣсь архитектура окончательно порвала съ формами средневѣковья, ордера воспроизводятся въ ихъ существенныхъ чертахъ и особенно глубоко прочувствованы ихъ истинныя пропорціи: идея модульной пропорціи пробивается на свѣтъ одновременно съ появленіемъ вновь античныхъ ордеровъ. Въ этомъ двойномъ нововведеніи и заключается Ренессансъ во всемъ его объемѣ.

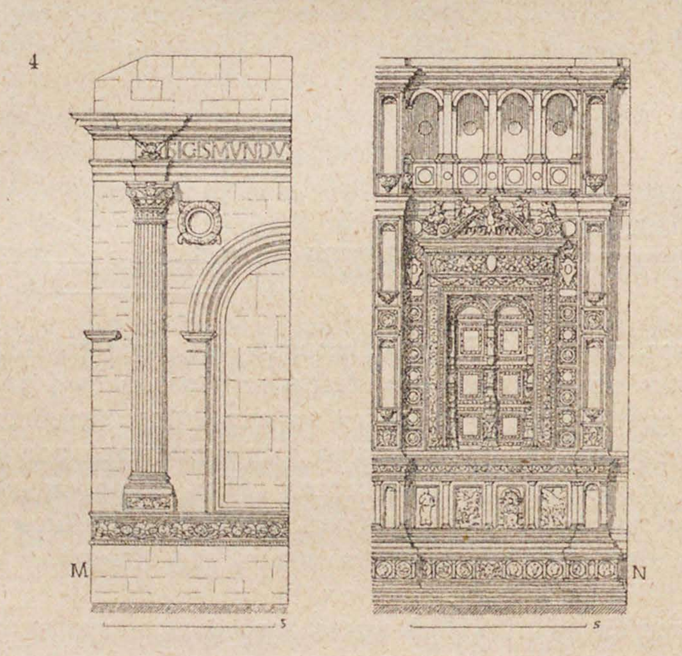
Что удается архитектурѣ вновь завоевать, — это чувство классической красоты, въ ея наиболѣе отвлеченной и наиболѣе высокой чистотѣ.

Все способствуетъ окончательному возстановленію прошлаго, которое стремится оживить искусство. Средина XV вѣка является моментомъ, когда печать распространяетъ его идеи, когда гравюра дѣлаетъ общедоступными его великія произведенія. Взятіе Константинополя влечетъ за собой отливъ всѣхъ традицій византійскаго міра къ западной Европѣ; одинъ моментъ, во время Флорентійскаго собора, можно было думать, что два міра, восточный и западный, готовы слиться, чтобы сообща направить ихъ усилія къ общему

прогрессу: средина XV вѣка представляется какъ эпоха, предназначенная для свободнаго развитія мысли. Всѣ искусства также достигаютъ совершенства законченности: скульптура въ эпоху Донателло и Гиберти возвышается до наиболѣе законченной передачи формъ и жизни; живопись вмѣстѣ съ Маззаччіо освобождается отъ своихъ послѣднихъ путъ.

Для архитектуры первымъ очагомъ является Тоскана, а первый періодъ Ренессанса олицетворяется въ Брунеллески.

Знакомство съ античнымъ искусствомъ было еще въ самомъ началѣ, когда этотъ великій человѣкъ уже завершилъ дѣло обновленія: къ моменту его смерти, въ 1446 г., Ренессансъ наступилъ въ Тосканѣ; тогда какъ во Франціи строились такія жилища, какъ дворецъ Жака Кэра, и такія готическія церкви, какъ св.-Уэна въ Руанѣ, въ Флоренціи возводились дворецъ Питти, ц. Св.-Духа и куполъ Флорентійскаго собора.



Въ Тосканѣ дѣло обновленія продолжалось Микелоццо, Росселино, Джуліо да Санъ-Галло.

Изъ Тосканы движеніе распространяется на всю Италію съ быстротою революціи: самъ Брунеллески передаетъ новые принципы въ Миланъ и Феррару; около 1446 г. Римини ихъ получаетъ отъ Л.-Б.-Альберти, универсальнаго генія, литератора, математика, изобрѣтателя, который пишетъ объ искусствѣ, организуетъ конкурсы поэзіи и оставляетъ намъ Пантеонъ фамиліи Малатеста (рис. 4, M).

Въ Павіи зародыши, заложенные флорентійскими мастерами и видоизмѣненные однимъ мѣстнымъ артистомъ, Омодео, не замедлятъ произвести болѣе свободный и менѣе корректный стиль Чертозы:

Павійская Чертоза (рис. 4, N), декорированная около 1490 г., не обладаетъ ни гармоніей пропорцій ни чистотой деталей любого изъ фасадовъ Альберти, но роскошь ея поражаетъ и плѣняетъ. Богатство деталей достигаетъ до излишества; нѣтъ свободныхъ плоскостей, мулюры тѣснятся, колонны превращаются въ канделябры.

Мы уже далеко отъ скромныхъ красотъ первой эпохи, но и здѣсь видимъ искусство живое и доступное пониманію всѣхъ.

Благодаря этому вліяніе павійской школы было необъятно: оно охватывало не только всю Миланскую область и простиралось къ югу Италіи, но проникло въ Германію, Францію и Испанію: дворецъ Севильи и французскіе замки царствованія Франциска I въ значительно большей степени происходятъ отъ Чертозы, чѣмъ отъ строгой архитектуры школы Брунеллески и Альберти. Но остановимся на Италіи.

Римъ примыкаетъ къ общему движенію Ренессанса лишь послѣ полнаго успокоенія раскола на Западѣ, при Николаѣ V (около 1450 г.); и въ Римѣ руководителями движенія были опять тосканцы:

Л.-Б.-Альберти и Росселино являются здѣсь представителями перваго поколѣнія артистовъ, продолжателями которыхъ при папахъ Піѣ II и Павлѣ III будутъ семья Майано и Пієтрасанта (дворецъ св.-Марка, рис. 5, V, Saint-Pierre-es-liens, Sainte-Marie dell'Anima, Saint-Augustins).

Въ Болоньи отлитые въ формахъ орнаменты, которыми покрыты фасады, уже со средины XV вѣка не принадлежатъ болѣе готическому искусству.

Въ Неаполѣ архитектура создается подъ вліяніями школъ Павіи и Тосканы:

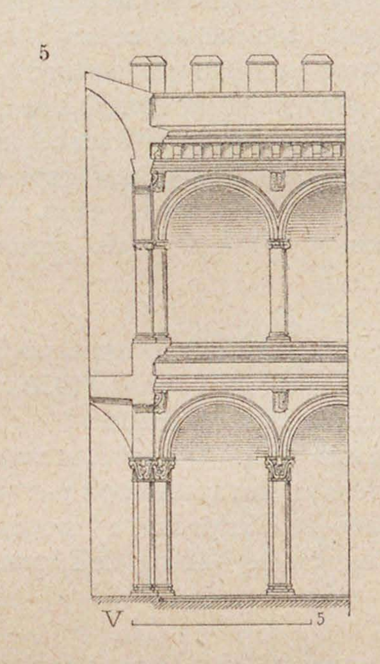
Арка Альфонса V — произведеніе миланца, Porta Capuana—флорентійца.

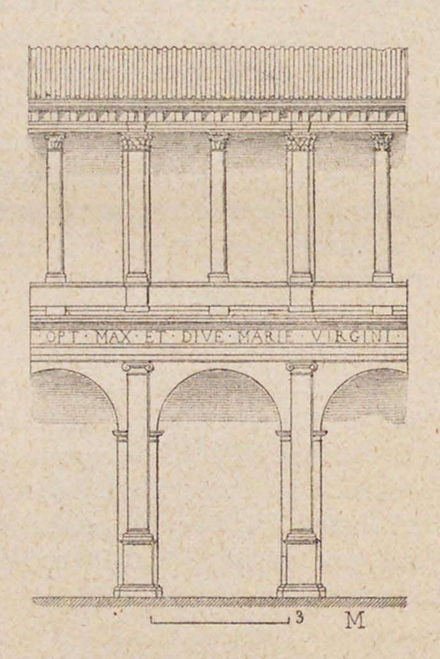
Въ свою очередь и Венеція приходитъ къ тому, что покидаетъ византійскія и готическія традиціи, которыя поддерживались здѣсь благодаря непрерывному соприкосновенію съ другими странами:

Толкователемъ новыхъ идей здѣсь дѣлается фамилія Ломбарди, которая создаетъ особый стиль, менѣе корректный, чѣмъ стиль Тосканы, менѣе фантастичный, чѣмъ стиль Чертозы, но обладающій оригинальнымъ блескомъ въ совершенной гармоніи съ мѣстомъ и нравами.

Архитектурный ше-д'ёвръ этой школы колористовъ, — это дворецъ Калерджи; одно изъ произведеній, гдѣ лучше всего можно уловить ихъ свободныя и живописныя тенденціи, — это дворецъ Манцони.

Съ этого времени Ренессансъ охватываетъ всю Италію. Періодъ мѣстныхъ опытовъ миновалъ и Ренессансъ дѣлается единымъ: искусство достигаетъ полной зрѣлости и эта зрѣлость, говоря поистинѣ, является общимъ возвращеніемъ къ тому стилю, который Брунеллески создалъ въ одинъ пріемъ. Произведенія наступающаго періода должны отличаться между собою лишь болѣе или менѣе яснымъ характеромъ изящества или величія.





Второй періодъ Ренессанса. Браманте.—Конецъ XV вѣка для всѣхъ искусствъ является моментомъ полнаго расцвѣта:

Для скульптуры,—это эпоха первыхъ шаговъ Микель-Анджело; для живописи,-это періодъ умбрійской школы, главой которой былъ Перуджино.

Въ архитектурѣ теперь Браманте занимаетъ такое же мѣсто, какъ Брунеллески во время ранняго Ренессанса.

Послѣ того, какъ короткое время онъ слѣдовалъ въ области Милана традиціямъ Павійской Чертозы, Браманте быстро освобождается отъ этихъ вліяній и создаетъ особый стиль, не уступающій въ чистотѣ линій ни раннему Ренессансу ни классикѣ и пользующійся эффектами съ той безупречной соразмѣрностью, которая является признакомъ великихъ эпохъ.

Школа Брунеллески и Альберти для расчлененія фасадовъ не знала другого правила, какъ только на равныхъ промежуткахъ располагать пилястры:

Въ 1495 г. Браманте въ дворцѣ Канцеляріи создаетъ чередованіе звеньевъ неравной ширины, что сообщаетъ архитектурѣ родъ нѣкотораго ритмическаго разнообразія.

Ни условности ни подчиненія формуламъ еще не чувствуется въ этомъ свободномъ и одновременно корректномъ стилѣ, для характеристики котораго мы воспроизводимъ (рис. 5, М) композицію клуатра въ санта-Марія-della-Pace, гдѣ пилястры, колонки и аркады комбинируются со столь смѣлой и оригинальной непринужденностью.

Исполняя порученіе Юлія II перестроить базилику св.-Петра, Браманте умѣлъ сочетать въ своихъ проектахъ эту гибкость съ несравненной величественностью;

Его созданіе, отъ котораго, къ несчастью, остались неоконченные массивы и эскизы, благоговѣйно собранные Геймюллеромъ, было бы наиболѣе возвышеннымъ и наиболѣе жизненнымъ проявленіемъ искусства послѣ золотого вѣка Греціи.

Господство Браманте совпадаетъ съ царствованіемъ Юлія II. Юлій II умираетъ въ 1513 г., а Браманте переживаетъ едва на одинъ годъ этого первосвященника, мысль котораго нашла въ первомъ столь достойнаго истолкователя.

Послѣ него при папахъ изъ дома Медичи, Львѣ X и Клементѣ VII, при Павлѣ III изъ дома Фарнезе, руководителями движенія являются двое: Ант. ди Санъ-Галло и Перуцци:

Искусство уже утрачиваетъ ту прелесть юности, которую оно хранило подъ рукой Браманте, оно усвоиваетъ совершенно римскую важность.

О стилѣ ордеровъ можно судить по рис. 6, А (дворъ во дворцѣ Фарнезе, исполненный Ант. ди Санъ-Галло младшимъ, около 1530 г.): архитектура испытываетъ такое же измѣненіе, которое нѣсколькими годами ранѣе совершилось въ живописи Рафаэля, т.-е. переходитъ къ болѣе торжественной и болѣе мужественной манерѣ, но, несомнѣнно, цѣною извѣстныхъ жертвъ.

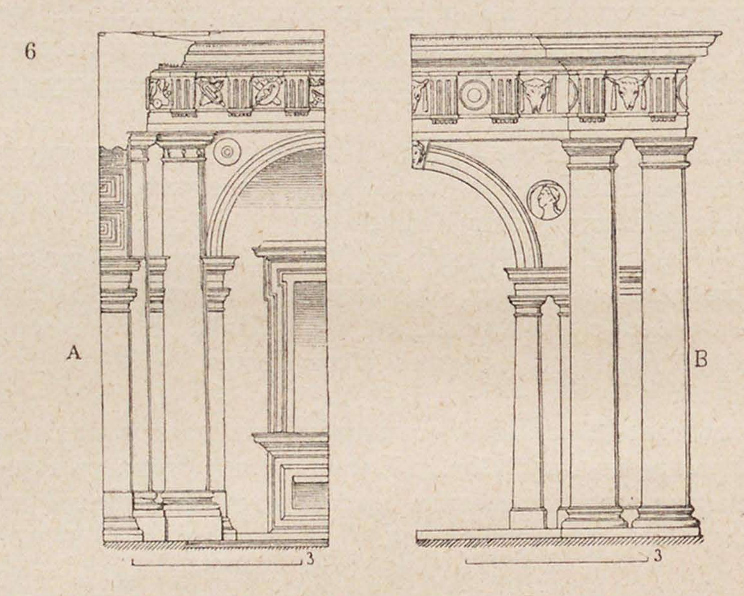
Академическій періодъ и упадокъ искусства.—Прослѣдимъ далѣе синхронизмы между искусствами: ихъ исторіи слѣдуютъ параллельно и взаимно освѣщаются.

Съ средины XVI вѣка итальянская живопись начинаетъ усвоивать академическій пошибъ, вступаетъ въ тотъ періодъ, когда, благодаря школьному преподаванію, искусство стремится превратиться

въ методъ, уже предчувствуется школа Каррачей. Та же тенденція обнаруживается и въ архитектурѣ.

Микель Анджело, который даже своими ошибками опережаетъ свой вѣкъ, стремится избѣжать монотонности такими комбинаціями изъ прерывающихся фризовъ, ломаныхъ фронтоновъ, какія мы находимъ въ гробницѣ Юлія II:

Подъ его слишкомъ могучимъ импульсомъ, искусству грозитъ опасность утратить подобающее ему спокойствіе.



Яковъ Сансовино, Палладіо и Виньола работаютъ въ направленіи, обратномъ этимъ излишествамъ. Виньола и Палладіо можно разсматривать, какъ представителей классической традиціи; Микель-Анджело—какъ инициатора слишкомъ произвольныхъ новшествъ.

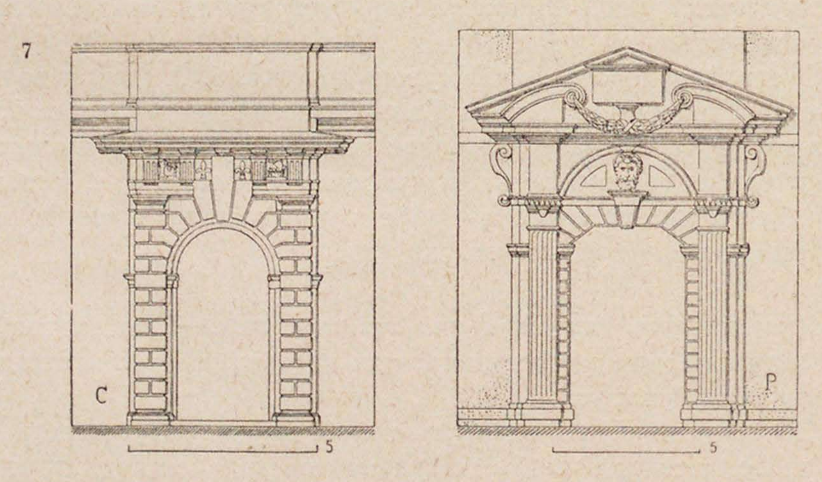


Рис. 6 и 7 характеризуютъ противоположныя стремленія обѣихъ школъ.

На рис. 6 сопоставлены одинъ портикъ Санъ-Галло и аркада базилики въ Виченцѣ (В), декорированная Палладіо около 1550 г.;

На рис. 7 сопоставлены одна композиція Микель-Анджело (ворота Пія въ Римѣ, Р) и одинъ фрагментъ архитектуры Виньолы (ворота въ дворцѣ Капрарола, С);

Въ произведеніяхъ Виньолы и Палладіо можно открыть вольности, которыя ранній Ренессансъ не допустилъ бы, но въ нихъ еще преобладаетъ корректность.

Палладіо и Виньола находятъ продолжателя въ лицѣ Доминико Фонтана, которымъ завершается XVI вѣкъ. Въ концѣ концовъ преобладанія достигаетъ направленіе, сообщенное Микель-Анджело.

Представителями искусства XVII вѣка будутъ Бернини и Борромини:

Бернини удачно борется съ общимъ увлеченіемъ въ своей колоннадѣ на площади св.-Петра; въ остальныхъ же его произведеніяхъ капризная изысканность вредно отражается на достоинствахъ композиціи (Ватиканская лѣстница, памятники на площади Навона).

Борромини, развивая еще далѣе этотъ безпокойный стиль, расточаетъ въ изобиліи аксессуары стиля rocaille въ церкви св.-Агнесы и въ внутренности базилики св.-Іоанна Латранскаго.

Послѣ Бернини и Борромини упадокъ день ото дня пойдетъ ускоряющимся темпомъ, чтобы къ концу XVII вѣка закончиться такими композиціями, гдѣ, какъ въ проектахъ Гварини, архитектура стремится поразить обиліемъ украшеній и сложностью стереотомическихъ построеній.

ДЕТАЛИ КОНСТРУКЦІИ И ФОРМЪ.

Мы прослѣдили отъ первыхъ его шаговъ до конца то возвратное движеніе къ античнымъ формамъ, которое и составляло сущность Ренессанса.

Этотъ общій обзоръ мы разовьемъ болѣе подробно, для чего изслѣдуемъ въ деталяхъ одинъ за другимъ элементы зданій.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ.

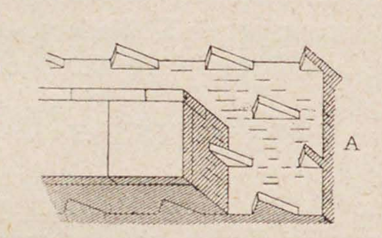
СТѢНЫ.

Въ средневѣковой итальянской архитектурѣ, какъ было сказано ранѣе, сперва строили и потомъ декорировали:

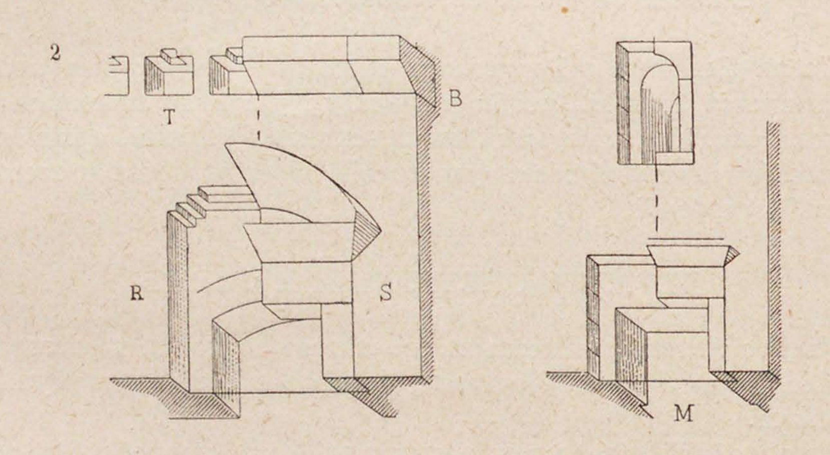
Указанное обособленіе между конструкціей и убранствомъ, столь глубоко расходившееся съ практикой французскаго средневѣковья, представляло для Италіи традицію римской классики (т. I,

стр. 465). На рис. 1 и 2 поясняется способъ, какимъ она осуществляется въ Италіи.

А — массивъ стѣны; изъ него выпускаютъ мѣстами кирпичи и, благодаря обезпечиваемой ими перевязи, прикладываютъ стѣну, образующую облицовку, внѣшняя поверхность которой состоитъ изъ мраморныхъ плитъ. Такимъ способомъ исполнялись фасады (стр. 523) итальянскихъ церквей средневѣковья; такъ же были построены фасады венеціанскихъ дворцовъ.



Или же кирпичи, образующіе массивъ стѣны, оставляютъ незамаскированными, и въ такомъ случаѣ поступаютъ такъ, какъ это показано на рис. 2, В:



Въ мѣстахъ оконныхъ пролетовъ оставляютъ впадины, куда и вкладываютъ, когда въ зданіи произошла осадка, такіе наличники, какъ, напр., S, т.-е. аксессуары, которые не входятъ въ тѣло зданія и не имѣютъ съ нимъ ни малѣйшей связи;

На мѣстѣ Т, которое долженъ занимать декоративный поясъ, оставляютъ горизонтальную борозду, плафонъ которой поддерживаютъ кирпичными столбиками, а послѣ инкрустируютъ поясъ В, по мѣрѣ надобности выбивая столбики.

Между другими примѣрами можно указать на одинъ дворецъ въ Піаченцѣ, оставшійся неоконченнымъ, гдѣ можно прослѣдить всѣ фазы этого любопытнаго ряда операцій.

Большая часть флорентійскихъ и сіеннскихъ дворцовъ обработана каменными фасадами, кладка которыхъ кажется колоссальной.

Но чаще всего мы имѣемъ здѣсь лишь одну внѣшность: массивъ стѣны сложенъ изъ кирпича или мелкаго камня, а тесаные камни образуютъ лишь облицовку. И даже эта облицовка исполняется въ два пріема: сперва выкладываютъ облицовку съ разгрузными арками или архитравами поверхъ впадинъ пролетовъ, и затѣмъ въ эту раму вкладываютъ наличники и переплеты оконъ:

Такова структура въ дворцахъ Питти, Строцци и др.

Такова же структура и дворца Канцеляріи (рис. 2, M): здѣсь плоскости стѣнъ состоятъ изъ травертина, а въ эту облицовку инкрустированы оконные наличники изъ мрамора.

Этимъ и объясняется тотъ фактъ, что нигдѣ наличники не связываются въ штрабу съ остальной кладкой:

Вдѣланные такимъ способомъ наличники не могли быть ни чѣмъ инымъ, какъ прямоугольными рамами, укрѣпленными во впадины, формѣ которыхъ онѣ и отвѣчаютъ.

СВОДЫ.

Итальянцы лишь очень поздно усвоили готическую систему сводовъ, т. е. изъ распалубокъ на нервюрахъ.

Въ религіозныхъ зданіяхъ, возведенныхъ въ XIV и XV вѣкахъ, въ соборахъ Флоренціи, Болоньи, въ Павійской Чертозѣ, они пытаются установить гармонію стиля между этимъ типомъ сводовъ и простыми формами ихъ готической архитектуры.

Наступаетъ Ренессансъ, и нервюрный сводъ внезапно покидается: лишь съ трудомъ можно указать на нѣкоторые случаи его примѣненія: въ ц. св.-Августина въ Римѣ, въ соборѣ Піенцы, гдѣ вліяніемъ личныхъ вкусовъ Пія II вызваны и планъ и конструктивные пріемы, заимствованные изъ сѣверной Европы.

Коробчатые и съ люнетами своды. — На кружалахъ и радіальной кладкой исполнялись лишь аркады и своды, требовавшіе значительной прочности; и римскій обычай отливать каменную кладку не остался безъ вліянія на способъ, которымъ возводились эти своды: въ хр. св.-Петра арки, несущія куполъ, были выложены по кружаламъ съ кессонами, которыя одновременно давали и общую форму коробчатаго свода и декоративныя впадины на его поверхности.

Залы большею частью перекрыты монастырскими сводами (рис. 3, B):

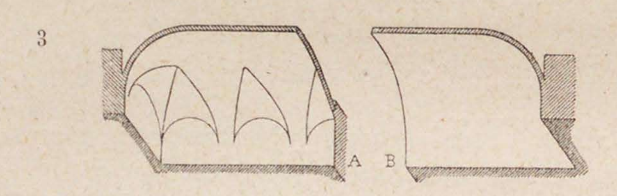
Ихъ выкладываютъ изъ кирпичей плашмя, и по традиціи, сохранившейся отъ древности до нашихъ дней, римскіе каменщики

исполняютъ ихъ даже на очень значительныхъ пролетахъ безъ всякой вспомогательной опоры: при помощи великолѣпнаго раствора они мало-по-малу скрѣпляютъ кирпичи одни съ другими.

Полученная такимъ способомъ скорлупа (корка) для древнихъ представляла лишь облицовку массива; современные же строители ограничиваются тѣмъ, что забучиваютъ ее кладкой изъ неправильнаго камня или даже слоемъ гравія, который насыпается въ пазухи и противодѣйствуетъ деформированію.

Другое средство сдѣлать сводъ жесткимъ состоитъ въ томъ, что (рис. А) на уровнѣ пазухи устраиваютъ люнеты; эти послѣдніе обладаютъ еще тѣмъ преимуществомъ, что уменьшаютъ объемъ забутки и даютъ мѣсто для оконныхъ отверстій.

Даже въ томъ случаѣ, когда въ пазухи свода врѣзаются люнеты, итальянцамъ случается исполнять конструкцію лишь при помощи одной вязкости раствора.



Среди другихъ случаевъ примѣненія монастырскаго свода съ люнетами укажемъ Сикстинскую капеллу и большой залъ въ Фарнезскомъ дворцѣ.

Иногда довольствуются фальшивымъ сводомъ, т.-е. его корпусъ сдѣланъ изъ деревянныхъ кружалъ, съ подшивкой, покрытой штукатуркой; и согласно обыкновенію, восходящему ко временамъ Витрувія, части корпуса подвѣшиваются къ стропиламъ зданія помощью канатовъ или желѣзныхъ хомутовъ.

Въ дворцахъ Генуи имѣются многочисленные примѣры сводчатыхъ плафоновъ, построенныхъ и подвѣшенныхъ описаннымъ способомъ.

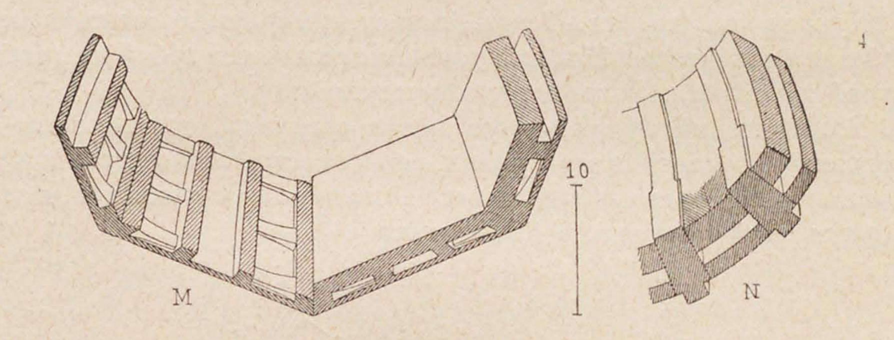
Въ случаѣ нужды довольствуются кривыми покрытіями, сдѣланными изъ длинныхъ прутьевъ въ видѣ плетенья, къ которому пристаетъ растворъ; такъ же строили и въ Помпеѣ (т. I, стр. 463): повсюду мы встрѣчаемся съ римскими традиціями.

Купола. — Послѣ монастырскаго свода наиболѣе употребляется сферическая чаша на парусахъ, которая также можетъ исполняться безъ кружалъ; мы находимъ ее уже со времени ранняго Ренессанса въ капеллѣ Пацци, въ ц. св.-Лаврентія и др.

Баптистеріи Флоренціи и Кремоны, предшествующіе эпохѣ Ренессанса, представляютъ любопытный варіантъ купола: куполъ съ стрѣльчатымъ возвышеннымъ профилемъ и состоящій изъ двухъ оболочекъ, связанныхъ вмѣстѣ эперонами (стр. 523, рис. 2).

Рис. 4, М, показываетъ, какъ Брунеллески примѣнилъ этотъ родъ купола въ Флорентійскомъ соборѣ:

Пролетъ купола, достигающій 43 метровъ, не уступаетъ діаметру Пантеона и св.-Софіи и превосходитъ діаметръ храма св.-Петра.



Построенный изъ кирпича сводъ покоится на восьмигранномъ основаніи безъ посредства какихъ-либо парусовъ; его профиль стрѣльчатой формы, а эпероны, связывающіе обѣ оболочки, распредѣлены по одному на каждый уголъ и по два на каждое панно.

Благодаря внутреннимъ пустотамъ сводъ представляется сравнительно легкимъ, и, благодаря взаимной связи его двухъ оболочекъ, онъ обладаетъ почти такой же жесткостью, какъ если бы онъ былъ сплошной, безъ пустотъ: матеріалъ сосредоточенъ къ обѣимъ поверхностямъ, т.-е. тамъ, гдѣ онъ работаетъ.

Возвышенная форма профиля въ высшей степени отвѣчала особенностямъ конструкціи безъ кружалъ, и извѣстно, съ какимъ восторгомъ современники слѣдили, какъ этотъ чудовищный куполъ постепенно поднимался въ пространствѣ.

Обращаетъ вниманіе (рис. 5) необычное положеніе кирпичей: кладка съ коническими постелями прорѣзана спиралями изъ кирпичей на ребро, которыя проникаютъ во всю массу, -- и оболочки и эпероны.

Эта странность, повидимому, отвѣчаетъ одной особенности конструкціи безъ кружалъ; ее можно объяснить, думается намъ, слѣдующимъ образомъ:

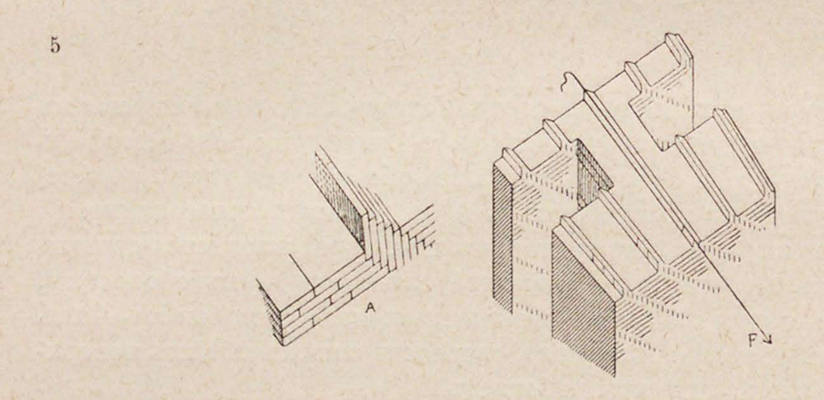
Чтобы строить непосредственно надъ пролетомъ, необходимо руководиться помощью воробы (шнура), дающей одновременно и наклонъ постелей и толщину кладки.

Эти воробы, требующія умѣлаго обращенія, нельзя было предоставить въ распоряженіе всѣхъ безъ исключенія мастеровъ: необходимо было намѣтить каменщикамъ работу, и этой задачѣ отвѣчали выступающія грани положенныхъ на ребро кирпичей, т.-е. служили вѣхами; при помощи воробы F эти направляющія грани устанавливались спеціальной группой мастеровъ, а роль остальныхъ каменщиковъ ограничивалась заполненіемъ интерваловъ: такъ одновременно достигались и правильность въ исполненіи и методическое раздѣленіе труда.

Куполъ въ хр. св.-Петра, возведенный болѣе чѣмъ черезъ столѣтіе послѣ флорентійскаго купола, не отмѣчаетъ собой прогресса, по крайней мѣрѣ въ отношеніи конструкціи:

Его овальный профиль уже менѣе отвѣчалъ, сравнительно съ профилемъ флорентійскаго купола, особенностямъ конструкціи безъ кружалъ; поэтому сводъ и пришлось возводить по кружаламъ, детали которыхъ намъ сохранилъ К. Фонтана.

5



Но, въ силу одной изъ тѣхъ римскихъ традицій, которыя сохранились въ Италіи до нашего времени, были приняты мѣры къ тому, чтобы не вся тяжесть свода ложилась на кружала:

Сводъ былъ расчлененъ на меридіанныя нервюры и на заполненіе между ними (рис. 4, N):

Однѣ только нервюры покоились на фермахъ кружалъ, а заполненіе между ними, выложенное, какъ говорятъ, изъ кирпичей, положенныхъ „à feuille de fougère" (въ елку), было исполнено послѣ, не требуя особыхъ кружалъ и не обременяя фермъ.

Таковы были способы, примѣненные для возведенія самыхъ грандіозныхъ сводовъ новаго времени: они позволяютъ судить, до какой высоты достигало строительное искусство въ эпоху Ренессанса.

Прежде чѣмъ обратиться къ декоративнымъ пріемамъ, посвятимъ нѣсколько словъ произведеніямъ итальянскаго плотничнаго мастерства.

КРЫШИ.

Большая часть итальянскихъ средневѣковыхъ зданій имѣла обыкновенныя деревянныя покрытія: соборъ въ Орвіето, относящійся къ XIII вѣку, былъ покрытъ лишь открытыми стропилами.

Крыши съ крутыми скатами, свойственныя холоднымъ странамъ Европы, никогда не примѣнялись въ Италіи: даже Миланскій соборъ, несмотря на готическій характеръ его архитектуры, имѣетъ плоскія крыши.

Въ теченіе всего Ренессанса въ Италіи и примѣняются такія крыши.

Терраса, плохо защищающая отъ дождей, входитъ въ обычную практику лишь съ средины XVI вѣка.

Однако стремятся избѣгнуть неудобствъ, вызываемыхъ такимъ покрытіемъ, сохраняя по внѣшности его форму: почти всѣ итальянскія террасы представляютъ собою въ сущности крыши слабаго подъема, скрывающіяся за балюстрадами.

На ряду съ типомъ двухскатной крыши, съ XV вѣка въ большихъ залахъ муниципальныхъ дворцовъ Падуи и Виченцы, а позже и въ многочисленныхъ венеціанскихъ и генуэзскихъ зданіяхъ, встрѣчаются тѣ крыши въ видѣ коробчатаго свода, съ которыми французы связываютъ имя Филиберта Делорма, т.-е. деревянныя стропила, гдѣ ферма представляетъ собой кружальное ребро изъ скрѣпленныхъ вмѣстѣ досокъ.

По странной случайности, эти фермы были изобрѣтены въ очень различныя эпохи и въ архитектурахъ, между которыми нельзя подозрѣвать никакого заимствованія. Весьма вѣроятно, что Филибертъ Делормъ не имѣлъ свѣдѣній о базиликѣ въ Падуѣ, а падуанцы XV вѣка не подозрѣвали, навѣрное, что ихъ система принадлежитъ (т. I, стр. 136) къ древнѣйшимъ традиціямъ Индіи.

ЭЛЕМЕНТЫ УБРАНСТВА.

Какъ элементами убранства, Ренессансъ пользуется ордерами, или же самой кладкой, которую выражаютъ сильными рюстами.

УБРАНСТВО РЮСТАМИ.

Въ памятникахъ ранняго Ренессанса камни кладутся съ необдѣланной лицевой поверхностью, и, самое большее, каждый камень

окаймляется чисто вытесанной дорожкой, такъ что зданіе имѣетъ видъ конструкціи изъ гигантскихъ квадровъ и заставляетъ предполагать такой матеріалъ, отъ обдѣлки котораго якобы пришлось отказаться въ виду его твердости.

Такое убранство, столь суроваго характера, не лишено своеобразной изысканности:

Чтобы усилить эффектъ, изъ этажа въ этажъ смягчаютъ рельефъ рюстовъ и уменьшаютъ высоту рядовъ съ тѣмъ, чтобы вызвать иллюзію однородной кладки, размѣры которой какъ бы сокращаются по мѣрѣ удаленія отъ зрителя.

Въ палаццо Строцци рюсты утрачиваютъ рельефность съ каждымъ этажомъ выше.

Въ палаццо Риккарди ряды камня, огромные и необдѣланные въ первомъ этажѣ, во второмъ этажѣ представляютъ меньшую высоту, болѣе умѣренный рельефъ и гладкую поверхность.

Колоссальная по внѣшности кладка, которая кажется пережиткомъ этрусскаго вкуса, широко примѣняется въ Тосканѣ въ теченіе всего XV вѣка: мы ее находимъ не только въ дворцахъ Флоренціи (Питти, Пацци и пр.), но и въ Сіеннѣ (дворецъ Пикколомини), и въ Имола, и др.

Л.-Б.-Альберти и Росселино не маскируютъ кладки со всѣми ея неправильностями на фасадахъ съ пилястрами въ дворцахъ Руччелаи и Піенцы: въ Піенцѣ можно видѣть, что не только постели, но и вертикальные швы какъ попало пересѣкаютъ поверхности пилястръ. Въ дворцахъ Феррары рюсты обтесаны въ видѣ алмаза.

Въ XVI вѣкѣ это строгое убранство примѣняется лишь въ обработкѣ основаній (дворцы Вероны — произведенія Санмикели, и др.).

И, наконецъ, сохраняя формы кладки лишь вдоль граней стѣнъ, приходятъ къ обработкѣ рюстомъ однихъ угловъ. Одинъ изъ первыхъ примѣровъ такихъ угловыхъ рюстовъ находится во Флоренціи, во дворцѣ Пандолфини, возведенномъ Рафаэлемъ около 1520 г.; однимъ изъ наиболѣе удачныхъ случаевъ ихъ примѣненія является дворецъ Фарнезе.

Въ Фарнезскомъ дворцѣ высота рядовъ уменьшается не только съ каждымъ этажомъ выше, но даже въ одномъ и томъ же этажѣ она постепенно сокращается, что разсчитано на достиженіе той же иллюзіи, которая была отмѣчена по поводу дворца Строцци.

ОРДЕРА.

а.—Эпоха Брунеллески.—Ранній Ренессансъ преимущественно вдохновлялся коринѳскимъ ордеромъ.

Благодаря деликатности обработки Брунеллески облекаетъ его такой граціозностью, которая была неизвѣстна классическому искусству;

Удачнымъ сокращеніемъ карниза онъ ему даетъ, особенно въ примѣненіи къ внутренней обработкѣ, такое изящество, которое составляетъ противоположность римскимъ моделямъ, ихъ слишкомъ часто суровому и холодному характеру.

Въ капеллѣ Пацци (стр. 525, рис. 3, P) Брунеллески поставилъ себѣ задачу увѣнчать карнизомъ, пропорціональнымъ фасаду, такой аттикъ, декорировать который можно было лишь очень маленькими пилястрами, въ виду его небольшой высоты: чтобы увеличить значительность послѣднихъ, онъ располагаетъ ихъ по-парно.

Во дворцѣ Пацци коринѳскую листву онъ примѣняетъ къ тонкимъ колонкамъ, образующимъ оконный переплетъ.

Въ контрфорсахъ купола Флорентійскаго собора онъ переноситъ коринѳскіе мотивы на убранство массивныхъ и приземистыхъ пилястръ;

Во внѣшней обработкѣ ц. св.-Лаврентія изъ капители онъ сохраняетъ лишь корзину, безъ листвы:

Никогда еще античный типъ не трактовался съ большимъ искусствомъ и не обрабатывался болѣе легкой и увѣренной рукой.

б.—Ордера при второмъ поколѣніи архитекторовъ Ренессанса.— При преемникахъ Брунеллески входятъ въ употребленіе дорическій и іоническій типы:

Альберти и Росселино въ дворцахъ Руччелаи и Піенцы примѣняютъ для нижняго этажа ордеръ чисто дорическаго характера, а для верхнихъ этажей—такую композицію, гдѣ капитель, если не въ деталяхъ, то по крайней мѣрѣ въ пропорціи и въ рисункѣ относится къ іоническому типу.

Съ этого времени искусство вновь входитъ въ обладаніе всѣми античными типами.

Въ этотъ же моментъ школы начинаютъ отличаться особой для каждой изъ нихъ манерой въ передачѣ общаго мотива:

Флорентійская школа, вмѣстѣ съ Альберти, Росселино, Микелоццо, слѣдуетъ импульсу, сообщенному ея главой, Брунеллески.

Она дѣлаетъ и еще одинъ шагъ впередъ:

Въ портикѣ капеллы Пацци Брунеллески надъ ордеромъ расположилъ лишь одинъ аттикъ съ маленькими пилястрами, а Альберти и Росселино пользуются, какъ обычнымъ пріемомъ, нѣсколькими этажами ордеровъ.

Римская школа въ цѣломъ рядѣ памятниковъ, съ которыми долгое время связывали имя Пинтелли, сочетаетъ съ копіями античныхъ ордеровъ восьмигранные пильеры, гдѣ чувствуется вліяніе средневѣковья, какъ бы стиль Флорентійскаго собора (Saint-Pierre-es-Liens, дворецъ св.-Марка, стр. 528, рис. 5, V).

Въ миланской школѣ ея свободные варіанты классическихъ типовъ проникнуты прихотливостью:

Въ Павійской Чертозѣ или въ той двери изъ Кремоны, которая хранится въ Луврѣ, коринѳскій стволъ превращается въ балюстру, а декорація заполняетъ тѣ плоскости, которыя флорентійскимъ искусствомъ оставлялись обнаженными, какъ отдыхъ для глазъ и въ цѣляхъ контраста (стр. 526, рис. 4, N).

Венеція усвоиваетъ пышный стиль миланскихъ ордеровъ, но откидывая его излишества:

Венеціанская архитектура образуетъ какъ бы переходъ между миланской и тосканской школами: ни одна школа, предшествующая Браманте, не умѣла извлекать болѣе разнообразныхъ эффектовъ.

Для обработки фасадовъ вездѣ пользовались пилястрами и дѣлались лишь незначительныя попытки примѣнить пристѣнныя колонны, у венеціанцевъ же послѣднія составляютъ обычный мотивъ.

Во флорентійской архитектурѣ пилястры были расположены на одинаковыхъ интервалахъ; у венеціанцевъ, повидимому, у первыхъ явилась мысль нарушить это однообразіе, примѣняя парныя колонны на угловыхъ звеньяхъ фасадовъ.

Эти новые мотивы встрѣчаются въ 1480 г., во дворцѣ Вендрамини Калерджи, возведенномъ П. Ломбардо.

в. — Ордера въ эпоху Браманте. — 1480 годъ является также датой дворца въ Урбино, произведенія Лаураны и одного изъ прелестнѣйшихъ созданій періода, предшествующаго Браманте.

На короткое время архитектура отклонилась отъ строгой традиціи первыхъ реформаторовъ, а въ Урбинскомъ дворцѣ она вновь обращается къ своимъ первымъ формамъ во всей ихъ чистотѣ; стиль Браманте въ зародышѣ имѣется во дворцѣ его родного города.

Великое искусство Браманте состояло въ умѣніи оживить ордера.

На стр. 529 нами была отмѣчена та ритмичность, которую онъ вводитъ въ архитектуру помощью систематическаго чередованія звеньевъ неравной ширины.

До него фасады были прямолинейны, не имѣли выступовъ, онъ же вводитъ примѣненіе послѣднихъ.

До него ордера со стилобатами были, такъ сказать, исключеніями, Браманте же обычно пользуется стилобатомъ, который изолируетъ этажи и способствуетъ ясности композиціи.

Всѣ указанныя усовершенствованія нашли осуществленіе въ фасадѣ Канцеляріи (1495 г.) и повторяются въ Ватиканѣ, въ обработкѣ двора della Pigna и ложъ.

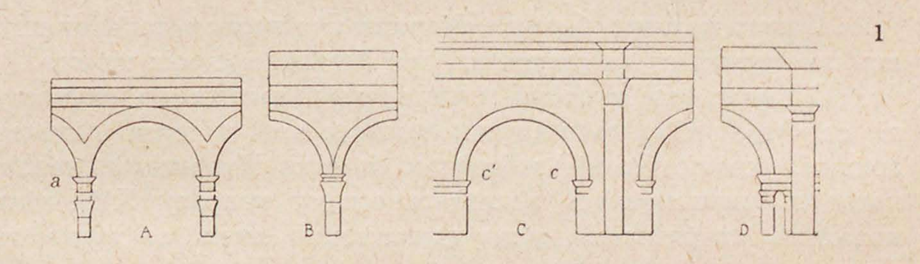
г.—Академическій періодъ.—Послѣ Браманте ордера утрачиваютъ тѣ ясныя формы и ту жизненность, которыя умѣлъ имъ придать его геній; профиля округляются, а пропорціи, дотолѣ подчинявшіяся характеру экспрессіи, теперь закрѣпляются въ нѣкоторомъ канонѣ, который около средины XVI вѣка входитъ во всеобщее употребленіе благодаря сочиненіямъ Виньолы и Палладіо.

Идея включить нѣсколько этажей въ одинъ ордеръ пилястръ или колоннъ была осуществлена Альберти въ ц. св.-Андрея въ Мантуѣ и была воспроизведена въ тюрьмѣ Бресчіи: колоссальные ордера, примѣнявшіеся ранѣе лишь въ исключительныхъ случаяхъ, въ эту послѣднюю эпоху входятъ въ обычную практику.

АРКАДА.

Обычные типы.—На стр. 7 нами было указано существенное различіе античной аркады отъ византійской: первая опирается на импосты, вторая—на самую колонну.

Ранній Ренессансъ усвоиваетъ византійское, но не классическое рѣшеніе, т.-е. раціональный пріемъ, гдѣ аркада покоится на колоннѣ.



Въ архитектурѣ Брунеллески аркада имѣетъ видъ, указанный на рис. 1, А:

Брунеллески, слѣдуя въ этомъ флорентійской архитектурѣ, вкладываетъ между капителью и пятами антаблеманъ *a*, но трактованный съ такой легкостью, которая его сводитъ къ чисто орнаментальной роли.

Вскорѣ же замѣчаютъ безполезность этого промежуточнаго украшенія; Микелоццо его устраняетъ въ дворцѣ Риккарди, Лаурана—въ Урбино, и Браманте—въ Канцеляріи: аркада упрощается такъ, какъ это показано на рис. В.

Альберти вновь обращается къ римской аркадѣ С, гдѣ опорой служитъ импостъ *c*, а колонна уже не играетъ конструктивной роли, и, въ случаѣ нужды, ее уничтожаютъ:

Одинъ изъ первыхъ случаевъ примѣненія аркады на импостахъ находится въ ц. св.-Франциска въ Римини (стр. 526, рис. 4, М).

Начиная съ этого момента, одновременно употребляютъ два типа: аркада на колоннахъ (А, В) и аркада на импостахъ (С):

Браманте, который примѣнилъ первый пріемъ во дворѣ Канцеляріи, пользуется вторымъ для большого двора въ Ватиканѣ. Послѣ Браманте начинаетъ преобладать второй пріемъ.

Альберти, который вновь ввелъ въ употребленіе аркаду на импостахъ (типъ С), разсматривалъ колонну, какъ вводный элементъ, настолько, что въ самой церкви въ Римини, на боковомъ фасадѣ, онъ ее уничтожаетъ и ограничиваетъ аркаду элементами, указанными на рис. *c′*, т.-е. арка покоится на простомъ столбѣ, обработанномъ подъ пяты импостомъ.

Въ свою очередь и Браманте примѣняетъ этотъ варіантъ въ капеллѣ Канцеляріи.

На одной фрескѣ Рафаэля квадратный пильеръ съ импостомъ замѣненъ массивомъ, фланкированнымъ на каждомъ углу колонкой:

Къ срединѣ XVI вѣка этотъ мотивъ, изображенный на рис. D и представляющій послѣдній варіантъ аркады Ренессанса, дѣлается излюбленнымъ благодаря Палладіо.

Исключительныя формы.—Нормальная кривая арки представляетъ полукругъ съ повышеніемъ или безъ повышенія центра.

Оставивъ въ сторонѣ стрѣльчатыя аркады во внутренности ц. св.-Франциска въ Римини, являющіяся старыми готическими арками, украшенными Альберти, и окна въ Миланскомъ госпиталѣ, которыя приписывались археологическому капризу XVII вѣка, мы находимъ стрѣльчатыя арки единственно лишь во дворѣ дворца Дожей.

Интересно видѣть, что этотъ случай примѣненія стрѣльчатой арки, которымъ завершается, такъ сказать, ея исторія въ Италіи, былъ вызванъ тѣми же соображеніями, которыми мотивируется ея появленіе въ ранней готической архитектурѣ.

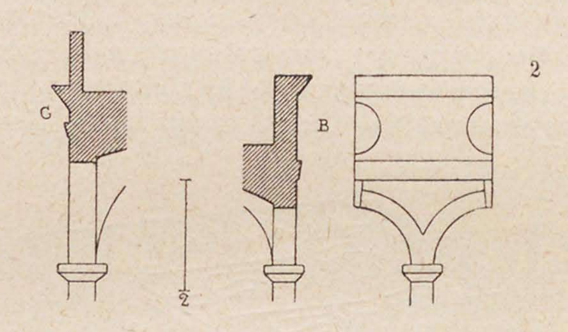
Въ средніе вѣка (стр. 233) къ стрѣльчатой формѣ прибѣгали съ цѣлью выровнять вершины аркадъ различной ширины.

Именно этой же причиной объясняется ея примѣненіе во дворцѣ Дожей:

Въ мѣстѣ расположенія лѣстницы Гигантовъ аркады болѣе

широкаго пролета, чѣмъ въ остальной части фасада: онѣ описаны полуокружностью, и ихъ подъемомъ опредѣляется стрѣла ломаныхъ аркадъ остального фасада.

На рис. 2 дано два примѣра аркадъ, поддерживающихъ террасы, огражденныя парапетами:



Въ C парапетъ представляетъ стѣночку, опирающуюся на карнизъ антаблемана: это — нормальный пріемъ, онъ преобладаетъ въ эпоху Браманте.

Однако къ этому простому рѣшенію пришли лишь послѣ ряда колебаній, о которыхъ можно судить по разрѣзу B (дворцы Бартолини, Гонди и др.):

Здѣсь парапетъ образуетъ самый антаблеманъ, карнизъ служитъ поручнемъ, а архитравъ образуетъ поясъ на уровнѣ террасы;

Вся промежуточная плоскость занята фризомъ.

Такимъ образомъ фризъ достигаетъ чрезмѣрной высоты:

Это составляетъ единственное отклоненіе отъ классическихъ пропорцій, которыя были, повидимому, приняты архитекторами итальянскаго Ренессанса.

КОРОНУЮЩАЯ ЧАСТЬ ФАСАДОВЪ.

Въ средніе вѣка итальянскій фасадъ завершался сильнымъ свѣсомъ крыши; иногда (напримѣръ, въ Бигалло) подъ этимъ свѣсомъ прокладывали одинъ рядъ рѣшетинъ, которыя лежали на концахъ консолей, замѣнявшихъ карнизъ.

Брунеллески въ своихъ флорентійскихъ дворцахъ слѣдуетъ готической традиціи; на рис. 3 показано устройство карниза, принятое имъ во дворцѣ Пацци:

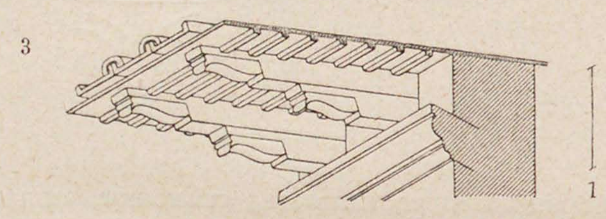
Относъ достигается съ помощью шевроновъ (накатинъ), которые въ томъ пунктѣ, гдѣ имъ угрожаетъ переломъ, подкрѣпляются вторымъ рядомъ шевроновъ.

Подъ этимъ свѣсомъ крыши карнизъ, обдѣланный для отвода воды, былъ бы излишнимъ, почему его замѣняютъ простымъ поясомъ;

Лишь послѣ Брунеллески подъ свѣсами крыши встрѣчаются карнизы обычнаго типа (ц. св.-Маріи близъ Ареццо).

Увѣнчиваніе дворцовыхъ фасадовъ высокими карнизами безъ свѣса крыши было введено, повидимому, Микелоццо;

Древнѣйшій примѣръ такого карниза представляетъ дворецъ Риккарди (построенный ранѣе 1440 г.); затѣмъ слѣдуютъ карнизъ дворца Пикколомини въ Сіеннѣ и карнизъ Кронаки въ дворцѣ Строцци.



Въ Сіеннѣ въ дворцѣ Спанокки карнизъ, подражающій средневѣковымъ машикули, состоитъ изъ плиты, сильно выступающей и поддерживаемой высокими консолями, интервалы между которыми заняты медальонами; въ данномъ случаѣ равновѣсіе достигается безъ всякихъ приспособленій.

Иное представляли такіе карнизы, какъ во дворцѣ Строцци, тяжелые, съ классическими формами: равновѣсіе этихъ далеко свѣшивающихся массъ достигалось лишь цѣною внутреннихъ пустотъ, болѣе или менѣе удачно скомбинированнаго противовѣса; и въ концѣ-концовъ ихъ крайняя рельефность вызывала безпокойное впечатлѣніе.

Школа Альберти благоразумно избѣгала этихъ преувеличеній.

Тяжелые карнизы дворцовъ Строцци, Риккарди и др. были мотивированы желаніемъ установить коронующую часть въ пропорціи съ высотой всего фасада, который подраздѣляется на этажи простыми поясами:

Альберти, обрабатывая каждый этажъ ордеромъ, ограничивается тѣмъ, что коронующую часть устанавливаетъ въ пропорціи съ увѣнчиваемымъ ею ордеромъ, но не со всѣмъ фасадомъ;

И чтобы придать твердости этому общему карнизу, онъ прибѣгаетъ, по примѣру архитекторовъ Колизея (т. I, стр. 478), къ большимъ модильонамъ, принципъ каковаго карниза, въ свою очередь, будетъ усвоенъ и Браманте.

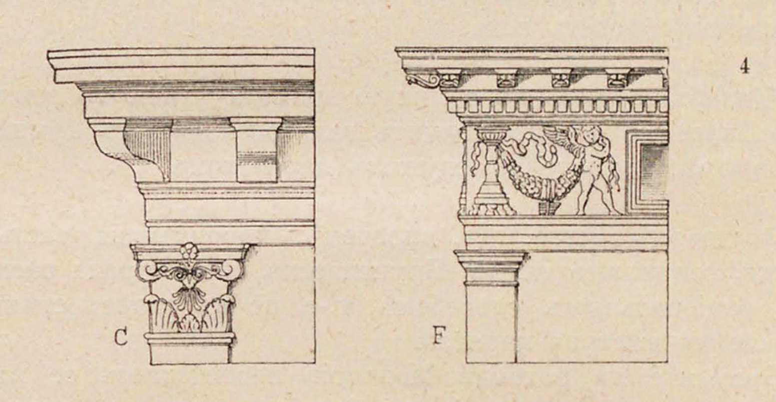
Рис. 4 и 5 позволяетъ прослѣдить мысль художниковъ Ренессанса при разрѣшеніи этой деликатной задачи, касающейся вѣнчающаго карниза.

Карнизы C и F отвѣчаютъ обработкѣ пилястрами въ каждомъ этажѣ:

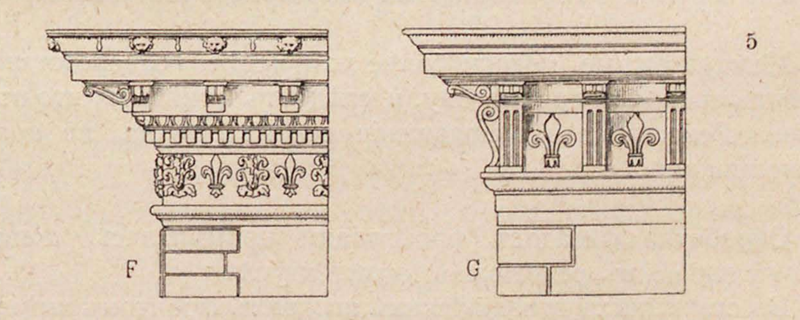
Первый, произведеніе Браманте, заимствованъ изъ Канцеляріи; второй, произведеніе Перуцци,—изъ Фарнезины.

Въ обоихъ случаяхъ антаблеманъ, не противорѣча пропорціямъ ордера, отъ котораго онъ зависитъ, въ то же время трактуется съ особой энергіей, что оправдывается его положеніемъ:

Здѣсь модильоны Колизея, а тамъ фризъ съ гирляндами сообщаютъ ему значительность, подобающую коронующему карнизу.



Строго говоря, подъ столь широкимъ фризомъ, какъ въ Фарнезинѣ, пилястры кажутся хрупкими, въ нихъ чувствуется полумѣра, и, кажется, позволительно сожалѣть, что вышли изъ употребленія тѣ парныя пилястры, которыя доставили Брунеллески столь счастливое рѣшеніе той же задачи въ обработкѣ капеллы Пацци (стр. 525, рис. 3, P).



Въ Фарнезскомъ дворцѣ (рис. 5, F) фасадъ безъ пилястръ и антаблеманъ регулируется, какъ въ старыхъ флорентійскихъ дворцахъ, соотвѣтственно высотѣ фасада: скульптурный фризъ сливается въ одно тѣло съ карнизомъ и, усиливая эффектъ его массы,

позволяетъ тѣмъ умѣрить его размѣры. Въ дворцѣ Капрарола антаблеманъ С, созданный Виньолою, представляетъ собою какъ бы компромиссъ между двумя крайними рѣшеніями: карнизъ умѣренныхъ размѣровъ, но его значительность возрастаетъ отъ консолей.

Карнизъ съ жолобомъ рѣдко встрѣчается въ первыя времена Ренессанса:

Въ XV вѣкѣ лишь въ описаніи Пія II его дворца въ Піенцѣ имѣется указаніе на жолоба и гаргули.

Въ дворцѣ Канцеляріи и даже въ Фарнезскомъ дворцѣ (F), гдѣ львиныя пасти, повидимому, указываютъ на существованіе жолоба, крайнія черепицы, однако, свѣшиваются, и съ нихъ непосредственно сбѣгаетъ вода.

Жолобъ входитъ въ обычную практику лишь въ эпоху Виньолы и Палладіо: лотокъ служитъ галлереей вокругъ крыши, и легкій бордюръ, балюстрада, служитъ парапетомъ.

Въ дворцѣ Питти, гдѣ, впрочемъ, коронующая часть фасада, кажется, сооружена послѣ Брунеллески, балюстрада расположена очень раціональнымъ способомъ, т.-е. не въ отвѣсъ стѣны, но на краю самого выступа карниза.

Браманте въ ротондѣ Монторіо перемѣщаетъ ее въ отвѣсъ стѣны и даетъ ей, вмѣсто формы колонки, которую она имѣетъ во дворцѣ Питти, форму балюстры съ двумя утолщеніями.

Виньола и Палладіо пользуются балюстрой съ однимъ утолщеніемъ.

Такова форма балюстръ, вѣнчающихъ стѣны во дворцѣ Капрарола:

Парапетъ совершенно маскируетъ крышу и производитъ впечатлѣніе ажурнаго гребешка, который вырисовывается на фонѣ неба.

Междуэтажные пояски болѣе или менѣе непосредственно подражаютъ античному архитраву, и слѣдуетъ отмѣтить, что въ первыя времена Ренессанса ихъ положеніе соотвѣтствуетъ не поламъ, но подоконникамъ.

Обработка фасадовъ фронтонами примѣнялась, повидимому, исключительно въ религіозной архитектурѣ.

Въ старинныхъ венеціанскихъ церквахъ фронтонъ имѣетъ полуциркульное очертаніе (церковь св.-Іоанна и св.-Павла, ц. св.-Маріи de' Miracoli);

Въ церквахъ Тосканы и Рима щипцовая стѣна, несущая фронтонъ, обрисовывается въ видѣ лежачихъ консолей, иногда выходящихъ изъ масштаба (ц. св.-Августина, ц. св.-Марія-Новелла).

ОКНА.

Флорентійское окно ранняго Ренессанса почти неизмѣнно представляетъ форму, указанную на рис. 6 и 7:

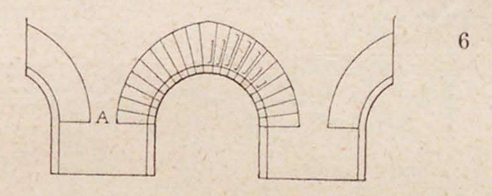
Полуциркульный пролетъ охватывается стрѣльчатой или возвышенной аркой.

Такая форма арки, съ утолщеніемъ въ замкѣ, а не въ пятахъ, мало согласуется съ принципами устойчивости сводовъ;

Вызвана она была несомнѣнно слѣдующими соображеніями:

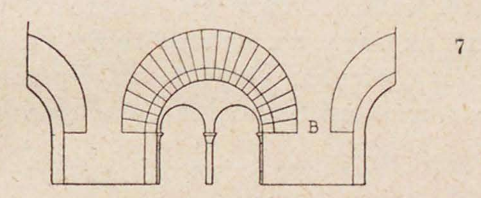
Когда окна расположены очень тѣсно одно къ другому, то необходимо между ихъ архивольтами сохранить интервалъ А, достаточно широкій для того, чтобы заполненіе его не имѣло формы клина, вставленнаго между арками:

Суживая арки къ ихъ пятамъ, этимъ уширяютъ интервалъ А.



6

Когда внѣшнему очертанію арки даютъ стрѣльчатую форму, этимъ достигается то преимущество, что камни тимпана образуютъ съ арками не столь острые углы, какъ въ случаѣ полуциркульнаго внѣшняго очертанія послѣднихъ.



7

Въ XV вѣкѣ въ обработкѣ флорентійскаго окна довоульствуются лишь рюстами, мулированнымъ наличникомъ и въ самомъ пролетѣ двумя полуциркульными аркатурами, опирающимися на центральный брусокъ.

Таковы были, за исключеніемъ рисунка аркатуръ, двойныя окна среднихъ вѣковъ, таковы окна дворцовъ Риккарди, Строцци и др.

Прямоугольныя окна, раздѣленныя въ видѣ креста каменными брусками, появляются во Флоренціи около средины XV вѣка во дворцѣ Бартолини.

Во дворцѣ Канцеляріи (рис. 8, M) Браманте полуциркульное окно вписываетъ въ прямоугольный контуръ.

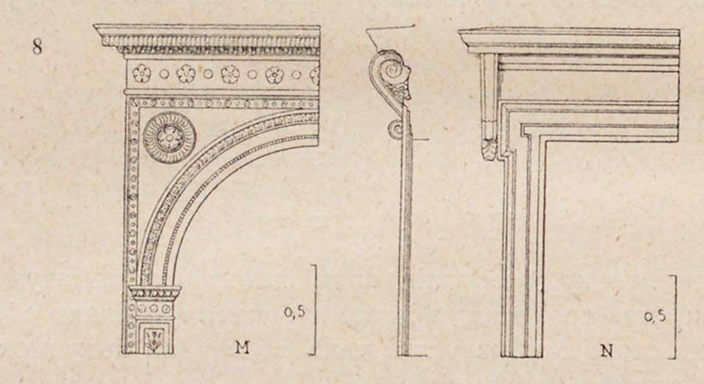
Наличникъ съ фронтономъ, примѣненный въ его простѣйшей обработкѣ Брунеллески въ госпиталѣ degli Innocenti (Флоренція), дѣлается обычной декораціей лишь къ XVI вѣку, и тогда по большей части чередуютъ треугольные фронтоны съ округленными (дворецъ Фарнезе и др.).

Во дворцѣ Массими (деталь N) Перуцци возвращается къ античной темѣ, т.-е. къ карнизу на консоляхъ.

Если орнаментація и варьируется сообразно каждой эпохѣ, то каменный наличникъ всегда представляетъ собою какъ бы раму, вставленную въ пролетъ окна впослѣдствіи (стр. 532);

И, согласно сдѣланному уже ранѣе замѣчанію, этою особенностью конструкціи объясняется, почему наличникъ никогда не связывается въ штрабу съ тѣломъ стѣны.

8



Въ окна ранняго Ренессанса, какъ и въ средневѣковыя, вставлялись, вѣроятно, мелкія стекла въ свинцовой оправѣ.

Мало-по-малу входятъ въ употребленіе венеціанскія фальцетированныя (à biseaux) стекла; дворецъ въ Урбино, возведенный въ 1480 г., еще сохраняетъ слѣды витража изъ прямоугольныхъ стеколъ, оправленныхъ въ свинецъ.

Съ точки зрѣнія безопасности окна являются слабыми пунктами жилищъ:

Изъ оборонительныхъ мѣръ, примѣненныхъ въ нихъ, можно судить о размѣрахъ угрожающей опасности.

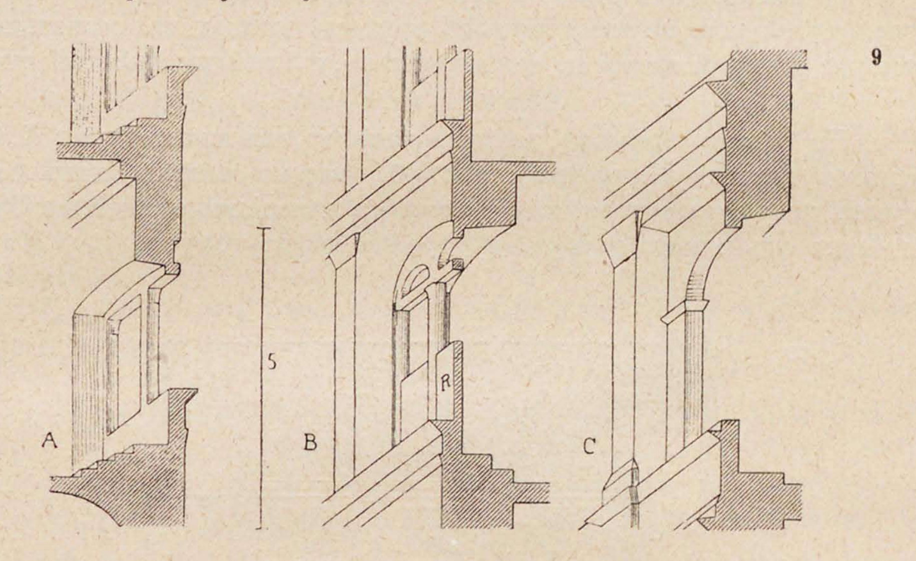
Мы уже видѣли (стр. 465), какъ тщательно готическіе архитектора избѣгали дѣлать окна въ первомъ этажѣ.

Та же осторожность проявляется и въ итальянскихъ дворцахъ ранняго Ренессанса:

Окна перваго этажа представляютъ собою узкія отдушины, высоко расположенныя, трудно доступныя и снабженныя желѣзными рѣшетками.

Въ верхнихъ этажахъ окна имѣютъ болѣе широкіе пролеты, но еще долгое время и здѣсь осторожность заставляетъ принимать мѣры для огражденія себя отъ выстрѣловъ. Дворецъ кажется открытымъ. но таковъ онъ лишь во внѣшности.

На рис. 9 показанъ переходъ отъ окна съ оборонительными мѣрами къ простому окну:



A—внутреннее устройство дворца Руччеллаи.

Чтобы приблизиться къ окну, необходимо подняться на нѣсколько ступеней; подоконная стѣнка и ведущая къ ней лѣстница образуютъ вмѣстѣ настоящую дефиладу.

Въ Піенцѣ (деталь B) подоконникъ расположенъ столь же высоко.

Болѣе того, вся нижняя часть пролета, R, задѣлана стѣночкой: чувство недовѣрія если и прикрывается, то лишь наполовину.

Лишь въ эпоху Браманте, къ послѣднимъ годамъ XV столѣтія, установившаяся безопасность позволяетъ, не прибѣгая къ маскированію, дѣлать окна почти доступными съ уровня пола: во дворцѣ Джиро (рис. 9, C) необходимо подняться лишь на одну ступень, чтобы достигнуть окна.

Разсмотримъ теперь распредѣленіе оконъ въ архитектурныхъ композиціяхъ:

Такъ какъ большая часть залъ была покрыта монастырскимъ сводомъ (собственно зеркальнымъ), то окна должны быть расположены ниже пятъ или, самое большее, въ пазухѣ сводовъ:

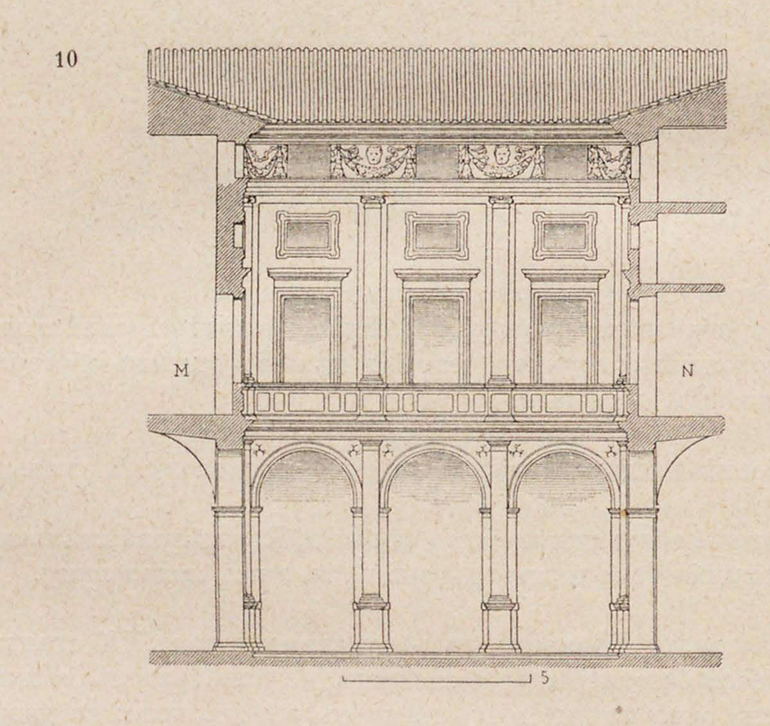
Весь подъемъ свода долженъ помѣститься между двумя этажами оконъ.

Отсюда вытекаетъ эта кажущаяся чрезмѣрной высота стѣны, образующей заполненіе между окнами одного этажа и подоконнымъ пояскомъ слѣдующаго выше этажа.

Указанная особенность итальянскихъ фасадовъ особенно замѣтно выступаетъ въ Фарнезскомъ дворцѣ.

Въ маленькихъ жилыхъ помѣщеніяхъ, которыя примыкаютъ къ торжественнымъ заламъ, лишь съ трудомъ приходится мириться съ той же высотой этажа и, слѣдовательно, съ той же высотой оконъ.

На одномъ примѣрѣ, заимствованномъ изъ архитектуры А. Сансовино (дворецъ Никколини, рис. 10), можно видѣть, какъ согласуютъ регулярное размѣщеніе оконъ съ дѣленіями этажей, измѣняющимися отъ одного корпуса постройки къ другому:



Поверхъ большихъ оконъ главнаго этажа располагаютъ одинъ или даже два ряда маленькихъ квадратныхъ оконъ (мезонинъ).

Въ большихъ залахъ (сторона M) для освѣщенія пользуются и большими окнами и мезонинными;

Въ мѣстѣ, занимаемомъ маленькими комнатами (сторона N), общую высоту подраздѣляютъ полами, что даетъ антресоли служебнаго назначенія.

При обработкѣ фасада, показанной на рис. 10, можно получить, по желанію, одинъ, два и даже три этажа.

Такимъ образомъ снаружи, по одному виду фасада, невозможно заключить о числѣ этажей, откуда вытекаетъ ложная и часто утомительная регулярность, которая мало-по-малу превращаетъ архитектуру въ холодную декорацію, утратившую всякую связь съ дѣйствительными потребностями.

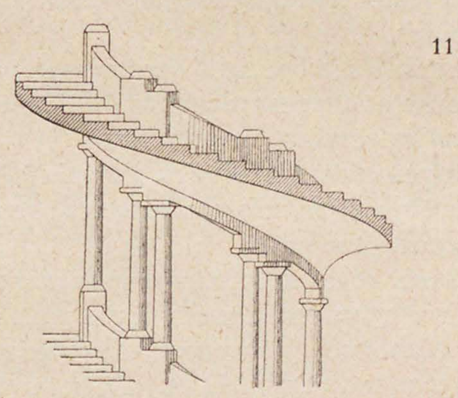
Французскій Ренессансъ сумѣетъ пренебречь этими условностями.

ЛѢСТНИЦЫ, КАМИНЫ И СТОЛЯРНОЕ ИСКУССТВО.

Лѣстницы.—Въ зданіяхъ ранняго Ренессанса лѣстница ничѣмъ не выражается снаружи, но здѣсь она достигаетъ такой значительности, которая въ средніе вѣка встрѣчается лишь въ рѣдкихъ случаяхъ.

Напримѣръ, лѣстницы во дворцѣ Строцци—съ прямыми маршами и съ широкими площадками.

Спиральная лѣстница готической архитектуры появляется вновь вмѣстѣ съ Браманте, который примѣнилъ ее въ Ватиканѣ: здѣсь ядро обработано отверстіями, а марши покоятся на дорическихъ, іоническихъ и коринѳскихъ колоннахъ, слѣдующихъ въ указанномъ порядкѣ.


11

Какъ примѣръ такихъ спиральныхъ лѣстницъ, мы даемъ на рис. 11 лѣстницу въ дворцѣ Капрарола. Большая лѣстница дворца Фарберини, построенная въ срединѣ XVII вѣка, также спиральной формы, обычный же типъ лѣстницъ—съ прямыми маршами.

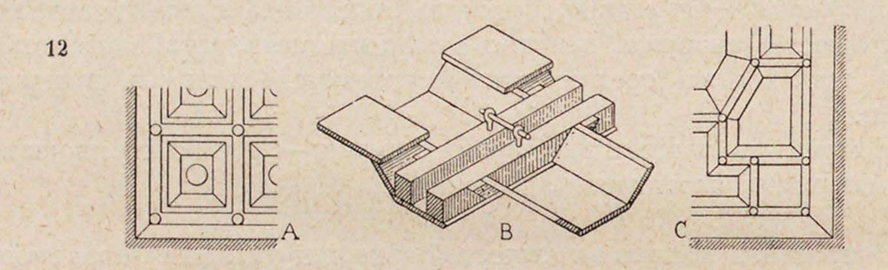
Камины. — Камины играютъ значительную декоративную роль до средины XVI вѣка.

Въ отношеніи ихъ устройства, однако, слѣдуютъ готической традиціи, т.-е. чехолъ поддерживается навѣсу консолями (Венеція, Урбино, дворцы Фарнезе и Массими).

Въ Италіи дымовыя трубы обыкновенно скрываются за плоскими крышами зданій; Піенца относится къ числу тѣхъ рѣдкихъ дворцовъ, гдѣ трубы надъ крышей были использованы въ цѣляхъ украшенія.

Вмѣстѣ съ крутыми крышами французскаго Ренессанса онѣ, на ряду съ люкарнами, займутъ мѣсто среди обычныхъ мотивовъ архитектуры.

Плафоны и столярное искусство. — На рис. 12, А и В, дается примѣръ плафона, принадлежащаго послѣднимъ годамъ XV вѣка, — изъ ц. св.-Маріи-Маджоре:



Онъ представляетъ деревянную подшивку, обработанную кессонами, а кессоны состоятъ изъ досчатыхъ ящиковъ (trémie), на которые наложили плоскіе мулюры, исполненные съ крайней бережливостью въ матеріалѣ.

Въ ц. св.-Маріи-Маджоре всѣ орнаменты позолочены по бѣлому фону: едва ли возможно представить себѣ болѣе богатое убранство, достигнутое столь простыми средствами.

XVI вѣкъ стремится увеличить дѣленія и ввести разнообразіе въ рисунокъ: на эту тенденцію указываетъ деталь С, заимствованная изъ Фарнезскаго дворца.

Къ послѣднимъ годамъ столѣтія приходятъ къ тѣмъ безпокойнымъ формамъ, къ тѣмъ тяжелымъ мулюрамъ, къ тѣмъ скульптурамъ de rocaille (барокко), которыми обезображиваются нѣкоторые, въ то же время широко задуманные, плафоны въ большихъ залахъ дворца Дожей.

Тѣ же характерныя черты въ ихъ послѣдовательности наблюдаются въ обработкѣ дверныхъ полотенъ и въ деревянной обшивкѣ стѣнъ.

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА И ОКРАСКА.

Скульптурные орнаменты. — Архитектурная скульптура ранняго Ренессанса въ отношеніи стиля отличается крайнимъ изяществомъ и представляетъ собой коверъ изъ тонкихъ линій, гдѣ развертыва-

ются легкіе завитки аканѳа, сопровождаемые всѣми мотивами античнаго орнамента: іониками, rais de cour и др.

Декоративная скульптура усвоиваетъ полный рельефъ лишь къ эпохѣ первыхъ шаговъ Браманте, напримѣръ, въ сакристіи ц. св.-Сатира; и самъ Браманте въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ (между прочимъ въ Канцеляріи) возвращается къ легкой фактурѣ, отъ которой онъ на короткое время отклонился.

Убранство полнаго рельефа (ronde bosse) достигаетъ неоспоримаго преобладанія лишь въ эпоху Виньолы и Палладіо.

Въ архитектурѣ играетъ роль и статуарное исскуство, но лишь вначалѣ, и въ силу сохранившейся готической традиціи оно сливается въ одно цѣлое съ архитектурной композиціей:

Въ Павійской Чертозѣ статуи хранятъ тотъ же декоративный характеръ, который онѣ представляли въ полуготической колокольнѣ Флорентійскаго собора;

Мало-по-малу онѣ достигаютъ самостоятельнаго существованія и въ XVI вѣкѣ стремится превратиться въ роскошный hors-d'œuvre.

Полихромія.—Итальянское средневѣковье въ широкихъ размѣрахъ прибѣгало къ контрастамъ цвѣтныхъ матеріаловъ: фасады этой эпохи инкрустировались плитками мрамора или же покрывались рядами камня, попеременно черными и бѣлыми.

Брунеллески, въ видѣ отпора злоупотребленію контрастами, которые наносятъ ущербъ архитектурѣ, допускаетъ лишь эффектъ главныхъ линій, большихъ массъ: флорентійскій госпиталь (degli Innocenti) и капелла Пацци являются тѣми рѣдкими зданіями, гдѣ имъ примѣняются инкрустаціи изъ глазури, которыми онъ, впрочемъ, пользуется съ необыкновеннымъ искусствомъ;

Почти повсюду онъ довольствуется легкимъ контрастомъ, который получается отъ сопоставленія флорентійскаго, прекрасныхъ тоновъ камня съ бѣлыми фонами штукатурки.

Брунеллески, быть-можетъ, впадалъ въ крайность, столь ограничивая примѣненіе цвѣтныхъ матеріаловъ; его преемники отведутъ имъ болѣе широкое мѣсто: въ фасадѣ ц. св.-Маріи-Новелла Альберти пользуется штучной облицовкой изъ мрамора; фасадъ госпиталя въ Фаэнцѣ пересѣкается высокимъ фризомъ изъ эмалированнаго „фаянса": керамисты делла Роббіа играли великую роль, какъ сотрудники архитекторовъ конца XV вѣка.

Инкрустаціи изъ драгоцѣнныхъ мраморовъ продолжали примѣняться главнымъ образомъ венеціанцами, которые усвоили привычку къ нимъ вслѣдствіе частыхъ сношеній съ византійскимъ Востокомъ. Венеція особенно сохраняетъ традицію мозаичныхъ

половъ и эта же традиція встрѣчается въ Римѣ въ комнатахъ Ватикана.

Въ Сіеннскомъ соборѣ плиты пола украшены рисунками, врѣзанныя линіи которыхъ залиты свинцомъ.

Къ той же эпохѣ относится особый родъ однотонной декораціи, замѣчательный примѣръ которой представляетъ дворецъ Гваданьи во Флоренціи: въ этихъ такъ называемыхъ итальянцами „граффито" (sgraffito) рисунокъ получается тѣмъ, что дѣлаются прорѣзы въ черноватомъ слоѣ, которымъ покрывается бѣлая штукатурка.

XVI вѣкъ возвращается для внѣшней обработки къ строгимъ традиціямъ школы Брунеллески.

За исключеніемъ нѣсколькихъ изолированныхъ случаевъ примѣненія граффито, болѣе уже не встрѣчается иныхъ фасадовъ, какъ только въ тонахъ камня или кирпича: съ этого времени цвѣтные матеріалы примѣняются исключительно для внутренностей,

Во внутреннихъ обработкахъ широкое мѣсто занимаютъ цвѣтные стюки (комнаты и ложи Ватикана);

Защищенные отъ вліянія непогоды, они представляютъ достаточныя гарантіи прочности, а, исполняясь путемъ отливанія въ формахъ, позволяютъ, при незначительныхъ затратахъ, повторять до безконечности обычные мотивы.

Мотивы орнамента заимствуются большею частью изъ античныхъ гротесковъ: термы Тита, гробница Цестія и, можетъ-быть, нѣкоторыя случайно открытыя части Помпеи доставили лѣпщикамъ эпохи Ренессанса неисчерпаемое богатство темъ; послѣднія послужили также темами и для декоративной живописи.

Внутренняя живопись раннихъ эпохъ исполнялась или восковыми или же клеевыми красками:

Фреска, или живопись по сырой штукатуркѣ, достигаетъ преобладанія лишь въ XVI вѣкѣ; и какъ только она появляется, то почти повсюду вытѣсняетъ рельефную обработку.

Повидимому, фреска, съ ея могучими эффектами, была несовмѣстима съ дѣйствительной архитектурой, терявшей рельефность въ полусвѣтѣ,—во всѣхъ значительныхъ внутренностяхъ, расписанныхъ фреской, имѣются: одна архитектура фальшивая, исполненная средствами той же фрески, и другая архитектура, которая разсчитана на полное освѣщеніе.

Плафонъ въ Сикстинской капеллѣ является тріумфомъ фрески; здѣсь Микель-Анджело исключилъ всякое рельефное украшеніе.

Такой же случай представляетъ въ Фарнезскомъ дворцѣ

салонъ, исполненный А. Карраччи. Сосѣдство съ фреской стюковая работа выноситъ лишь при условіи сильной окраски, какъ это, напр., видно въ ложахъ и станцахъ Ватикана.

Единственно лишь масляную живопись, какъ не столь подавляющую, итальянцы расцвѣта Ренессанса дополняютъ рамами дѣйствительной архитектуры и золочеными аксессуарами:

На маслѣ написаны, между прочимъ, панно въ плафонахъ съ золочеными скульптурами въ дворцѣ Дожей.

Живопись на стеклѣ удерживается въ Италіи до эпохи Юлія II, XVI же вѣкъ отказывается пользоваться ея эффектами; стѣнная живопись представляетъ собою прежде всего картины и на этомъ основаніи требуетъ неокрашеннаго освѣщенія.

Въ деревянныхъ панеляхъ, для оживленія ихъ колерами, итальянскій Ренессансъ часто пользовался интарсіей (у французовъ — маркетрія) изъ фанеры различныхъ оттѣнковъ. Этотъ пріемъ, приложимый единственно въ детальной обработкѣ, лишь изрѣдка примѣняется въ великой архитектурѣ XVI вѣка.

ПРОПОРЦІИ, СИММЕТРІЯ, ЖИВОПИСНОСТЬ.

Методы пропорцій, основанные на примѣрахъ классики и на опытѣ нѣсколькихъ поколѣній художниковъ, были формулированы Палладіо и Виньолой въ канонѣ, быть-можетъ, слишкомъ неподвижномъ.

Изъ ихъ сочиненій вытекаетъ, что въ композиціяхъ Ренессанса ансамбль подчиняется закону простыхъ отношеній.

Независимо отъ модульныхъ отношеній архитектора эпохи Ренессанса прибѣгаютъ къ ариѳметическимъ отношеніямъ, иногда довольно сложнымъ.

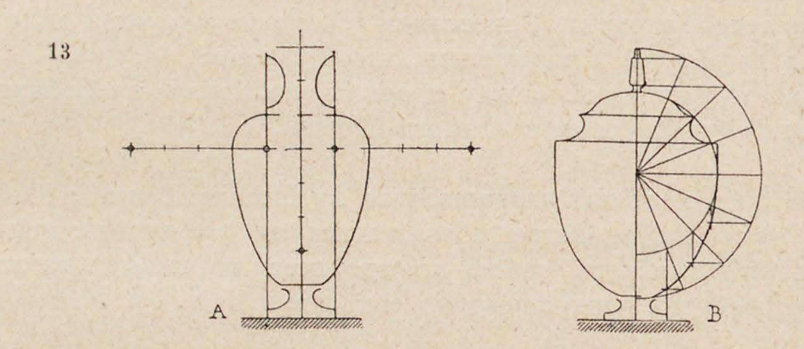
Слѣдуя Витрувію, Палладіо совѣтуетъ опредѣлять высоту зала посредствомъ средней пропорціальной между его сторонами.

Въ свою очередь, значительную роль играло и дѣленіе въ среднемъ и крайнемъ отношеніи:

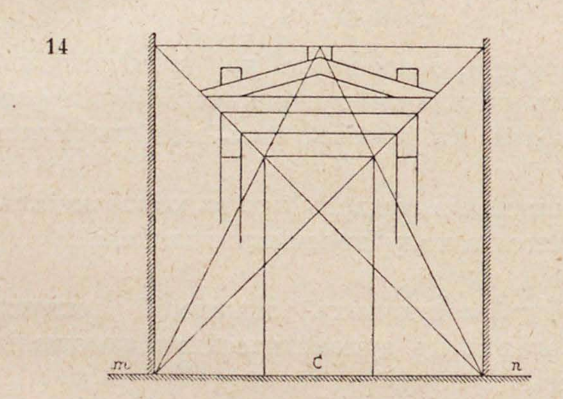
Изъ одного указанія Геймюллера слѣдуетъ, что если взять два звена фасада Канцеляріи, то положеніе раздѣляющей ихъ пилястры отвѣчаетъ указанному дѣленію.

Наконецъ, по примѣру среднихъ вѣковъ, Ренессансъ примѣнялъ тѣ графическіе методы, которые вносятъ распорядокъ въ композицію, устанавливая между ея частями, такъ сказать, геометрическую связь.

Мы заимствуемъ у Серліо (рис. 13 и 14) три эпюры, исполненныя въ этомъ духѣ: А и В относятся къ профилю вазъ; С—приведеніе въ пропорцію одной двери на плоскости шириною *mn*.



Въ дѣйствительности, построеніе С приводитъ къ тому, что пролетъ двери равняется третьей части *mn,* а высота ея—удвоенному пролету; но и графическій пріемъ, въ результатѣ котораго является данное построеніе, представляетъ самъ по себѣ извѣстный интересъ, какъ заключающій въ себѣ цѣлый методъ, примѣры котораго можно умножить безъ затрудненія (сочиненія Fr. de Giorgio, Cesariani и др.)



Для насъ достаточно признать, что Ренессансъ, какъ античная эпоха и какъ само средневѣковье, никогда не довольствовался однимъ чувствомъ въ регулированіи пропорцій, и что имъ одновременно примѣнялись, какъ руководители, и числовыя отношенія и геометрическія построенія.

Весьма возможно, впрочемъ, что онъ не подчинялся слишкомъ рабски ни тѣмъ ни другимъ: пользованіе деревянными моделями, какъ это наблюдается съ эпохи Брунеллески до Микель-Анджело, повидимому, свидѣтельствуетъ, что теоретическія данныя подвергались исправленію, согласно впечатлѣніямъ, оставляемымъ рельефомъ модели.

Отмѣтимъ также въ эпоху ранняго Ренессанса, какъ общую черту съ прекрасной эпохой греческаго искусства, симметрію въ каждомъ зданіи и простое равновѣсіе массъ въ каждой группѣ зданій:

Главная площадь въ Піенцѣ была исполнена въ одинъ пріемъ, и архитекторъ, вполнѣ свободный принять для нея общій планъ безусловно симметричный, удовольствовался такимъ ансамблемъ, гдѣ каждое зданіе обладаетъ своей особой физіономіей и своей индивидуальной симметріей.

Что касается идеи масштабности, которая доминировала въ искусствѣ среднихъ вѣковъ (стр. 356), то она чувствуется въ той заботѣ, съ какою первые флорентійскіе архитектора отмѣчаютъ на грандіозныхъ фасадахъ ихъ дворцовъ высоту рядовъ кладки.

Въ эпоху Альберти она вновь встрѣчается въ ордерахъ, которыми столь ясно выражаются высоты этажей.

Она господствуетъ до временъ Браманте во дворцѣ Канцеляріи и во дворцѣ Джиро, обработанныхъ мелкими ордерами.

Примѣненіе колоссальнаго ордера, маскирующаго дѣленіе на этажи, является первымъ отклоненіемъ отъ даннаго закона, который подвергнется забвенію лишь въ эпоху Микель-Анджело, въ эпоху храма св.-Петра, съ его грандіозными пилястрами.

ПАМЯТНИКИ РЕЛИГІОЗНОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Итальянскій Ренессансъ такъ же, какъ французское средневѣковье, пользуется почти одними и тѣми же элементами и въ церквахъ и въ дворцахъ: методы повсюду тѣ же, варьируетъ единственно характеръ.

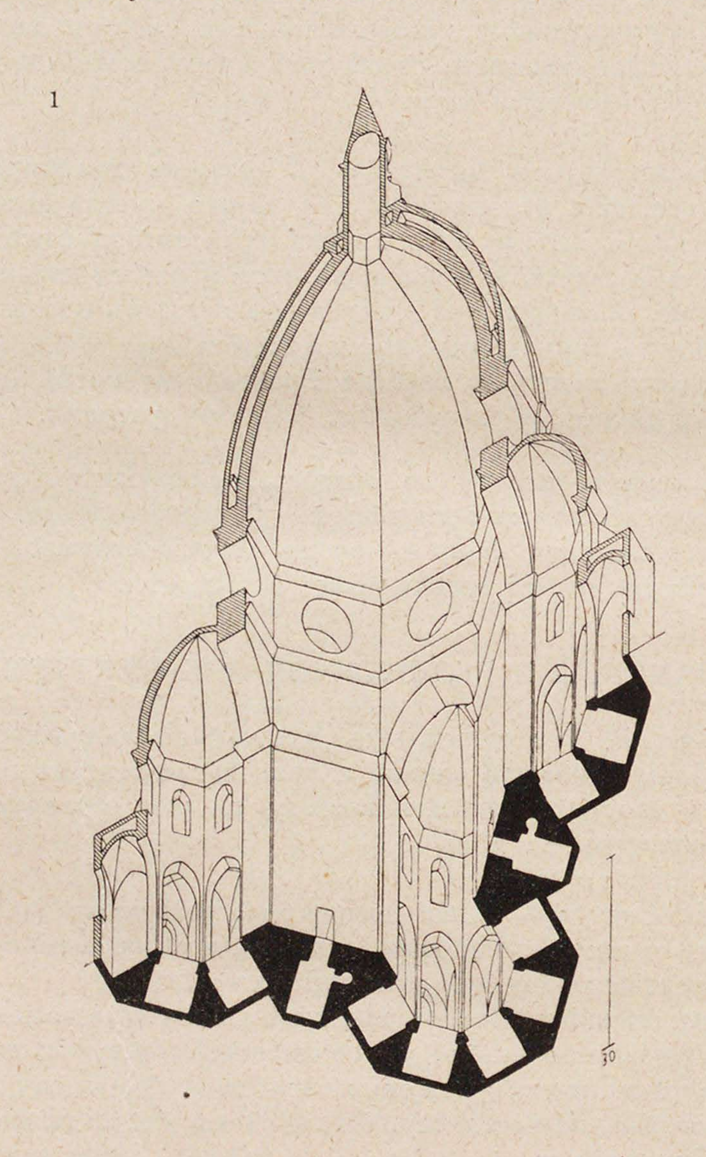
Ранній Ренессансъ.—Свое возрожденіе религіозная архитектура возвѣщаетъ однимъ изъ наиболѣе отважныхъ ея предпріятій,—куполомъ Флорентійскаго собора, начатымъ съ 1425 г.

Идея послѣдняго читается въ планѣ зданія, это мысль Арнольфо ди Лапо и его преемниковъ, руководившихъ работами въ теченіе XIV вѣка; та же идея обнаруживается въ ту же эпоху въ планѣ собора Болоньи, но честь осуществленія ея безраздѣльно принадлежитъ Брунеллески.

Примѣненныя имъ средства были описаны на стр. 535; здѣсь, на рис. 1, дается общій видъ сооруженія:

На восьмигранномъ основаніи, подготовленномъ архитекторами XIV вѣка, Брунеллески сооружаетъ массивный тамбуръ, и един-

ственныя отверстія, которыя онъ рѣшается продѣлать въ этомъ тамбурѣ,—круглыя окна, передающія давленіе въ силу ихъ формы столь же равномѣрно, какъ и глухая стѣна; на этомъ солидномъ основанiи имъ возводятся безъ помощи какихъ-либо кружалъ двѣ взаимно связанныя сферическія оболочки, которыя образуютъ какъ бы облегченный пустотами сводъ.



Куполъ увѣнчавается высокимъ фонаремъ, и, посредствомъ остроумной комбинацiи внѣшнихъ эперововъ, Брунеллески распредѣляетъ его тяжесть между обѣими оболочками купола:

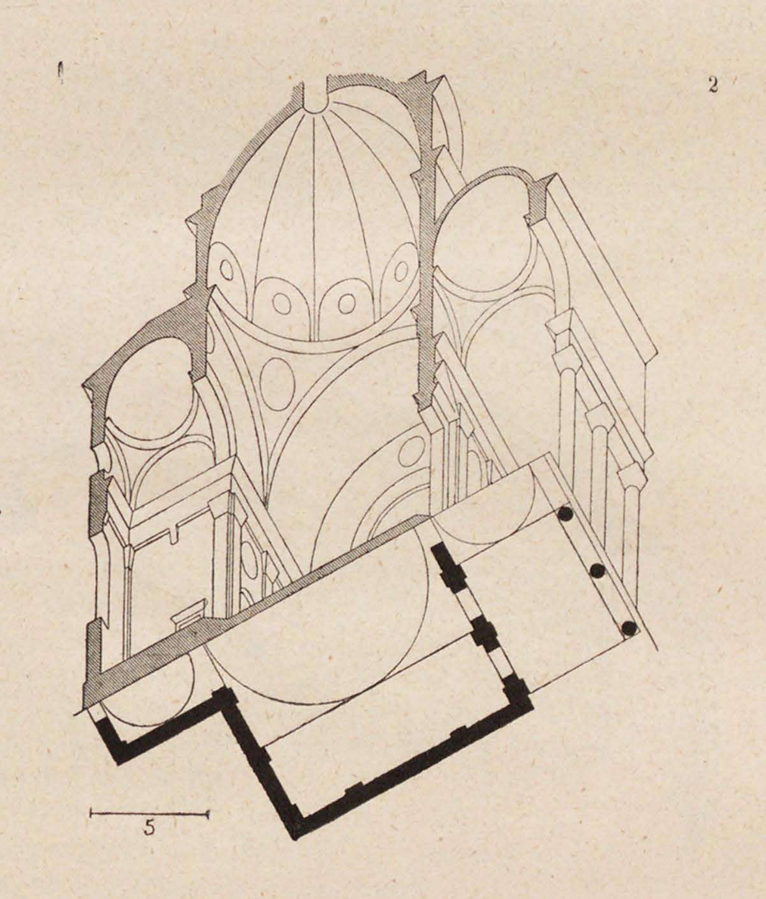
Одинъ фонарь былъ законченъ послѣ смерти великаго мастера, но согласно установленной имъ модели.

За исключеніемъ аттика, которымъ дополняется карнизъ тамбура, все убранство полностью принадлежитъ ему и отличается самой величественной простотой:

Круглыя окна тамбура украшаются единственно обходящимъ вокругъ нихъ поясомъ;

Карнизъ стараго классическаго стиля;

Грани купола обрисовываются выступающими ребрами, а угловые контрфорсы обработаны пилястрами, ордеръ которыхъ представляетъ свободное заимствованіе изъ античныхъ мотивовъ.



Въ куполѣ Флорентійскаго собора архитекторъ былъ связанъ съ возведенными до него конструкціями:

Духъ ранняго Ренессанса въ области религіозной архитектуры, стиль Брунеллески, обнаруживается яснѣе въ такихъ, болѣе скромныхъ зданіяхъ, какъ церкви св.-Духа и св.-Лаврентія въ Флоренціи, какъ капелла Пацци.

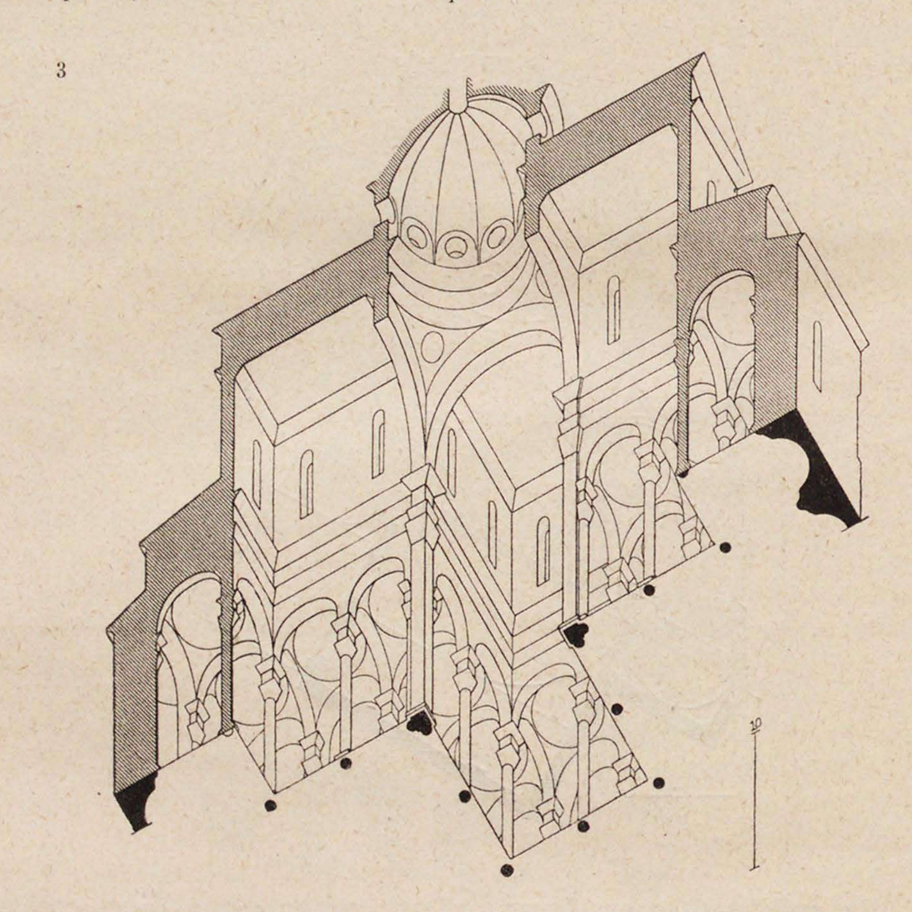
Капелла Пацци (рис. 2), возведенная около 1430 г., представляетъ планъ въ видѣ Т и портикъ вдоль фасада.

Центральная часть покрыта куполомъ на парусахъ, а его ребристая форма позволяетъ продѣлать окна по всему периметру.

Часть, образующая алтарь, покрыта куполомъ на парусахъ, равно какъ и центральное звено внѣшняго портика; все остальное— подъ коробчатыми сводами.

У основанія коробчатыхъ сводовъ проходитъ полный антаблеманъ, основаніе центральнаго купола отмѣчается простымъ карнизомъ.

Всѣ фигурныя (лицевыя) изображенія вписываются въ медальоны съ круглыми бордюрами; линіи архитектуры яснѣе выступаютъ отъ блеска поливныхъ терракотъ, примѣненныхъ въ скромныхъ размѣрахъ, и отъ цвѣтныхъ витражей.



Напомнимъ прелестный аттикъ, коронующій фасадъ (стр. 525, рис. 3, Р), и удачный пріемъ парныхъ пилястръ, что позволяетъ придать карнизу этого аттика всю значительность, которая вызывалась его положеніемъ.

По всему плану и по общему чувству цвѣтной декораціи капелла Пацци еще не свободна отъ византійскихъ вліяній.

Церковь св. Лаврентія въ Флоренціи, одно изъ послѣднихъ произведеній Брунеллески, и ц. св.-Духа, его посмертное созданіе,

имѣютъ видъ базиликъ, крестообразнаго плана, съ плафономъ надъ главными нефами, съ куполомъ надъ пересѣченіемъ нефовъ, и, вокругъ послѣднихъ, обходитъ рядъ капеллъ, покрытыхъ сферическими сводиками на парусахъ.

Рис. 3 представляетъ внутренній видъ церкви св.-Духа:

Вдоль нефовъ все убранство состоитъ въ рядѣ аркадъ на колоннахъ, а на половинѣ высоты проходитъ непрерывной линіей антаблеманъ.

Куполъ, какъ въ капеллѣ Пацци, ребристый, съ круглыми окнами;

Тамбуръ образуется высокимъ антаблеманомъ.

Паруса заполнены медальонами — излюбленный мотивъ Брунеллески.

Полихромія изъ фаянса и цвѣтныхъ стеколъ здѣсь покинута: эффекты колорита ограничиваются легкимъ контрастомъ между архитектурными линіями сѣроватаго тона и бѣлой окраской плоскостей. Повсюду классическая простота, повсюду горизонтальныя линіи.

Едва ли можно было рѣшительнѣе порвать съ средними вѣками и достигнуть бо́льшаго контраста съ готическимъ искусствомъ, съ его стремящимися въ высь линіями. Можно ли считать, что религіозное чувство здѣсь нашло особый способъ выраженія? Да, это идеалъ новый и, несомнѣнно, весьма возвышенный.

Вторая половина XV вѣка. — Въ теченіе второй половины XV вѣка религіозное искусство раздваивается (стр. 526) между традиціями Брунеллески и новыми тенденціями болѣе свободной школы, очагъ которой находился въ Миланской области,—и раздваивается настолько, что въ послѣдніе годы указаннаго вѣка одновременно возводятся такіе противоположные по духу памятники, какъ представленные на рис. 4.

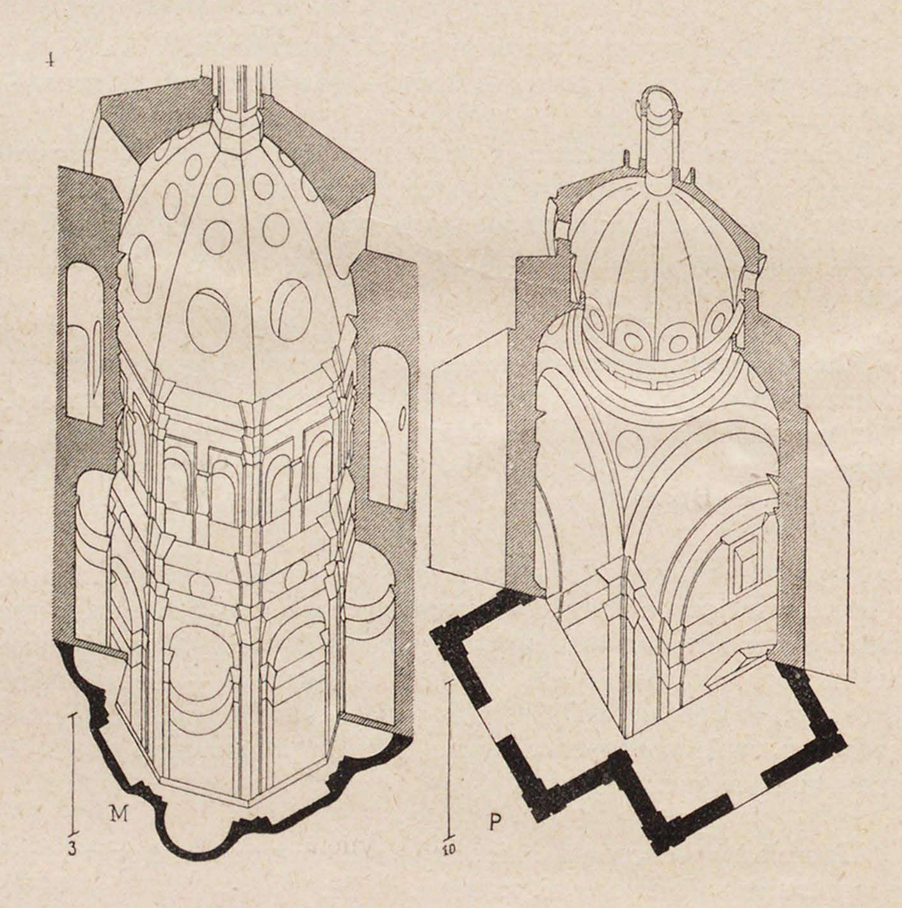
Прослѣдимъ сперва зданія, гдѣ архитектура слѣдуетъ мысли основателя новой школы и развиваетъ ее.

Въ первомъ ряду помѣщается ц. св. Франциска въ Римини, которая относится къ 1447 г. и архитекторомъ которой былъ Альберти.

На стр. 526, рис. 4, М, изображаетъ фрагментъ фасада: строго-классическая композиція въ немъ сочетается съ прелестью деталей, извѣстной лишь одному Ренессансу. Что касается внутренности зданія, то она представляетъ компромиссъ, вызванный готическими конструкціями, которыя Альберти былъ принужденъ включить въ свое произведеніе.

Бадія, близъ Фьезоле (1463 г.), капелла делле Карчери въ Прато, построенная Джульяно да Санъ-Галло около 1485 г. (рис. 4, P), и церковь дель Кальчинайо, близъ Кортоны, построенная около того же времени Фр. ди Джорджіо, представляютъ, въ свою очередь, прямое продолженіе тенденцій Брунеллески: капелла въ Прато ни въ корректности ни въ изяществѣ не уступаетъ даже капеллѣ Пацци.

При Росселино искусство начинаетъ уклоняться отъ строгихъ традицій; Пій II, подолгу жившій на сѣверѣ Европы и вынесшій



отсюда нѣкоторое пристрастіе къ готическому искусству, принудилъ его для церкви въ Піенцѣ примѣнить германскій планъ: зданіе въ три нефа одной высоты, а дорическіе устои, несущіе пяты арокъ, напоминаютъ, за исключеніемъ деталей обработки, средневѣковые пильеры.

Среди памятниковъ, въ которыхъ обнаруживаются тенденціи искусства къ концу XV вѣка, можно указать на фасады собора въ Сполето и Павійской Чертозы (стр. 526, рис. 4, N): въ Сполето фантазія еще удерживается въ границахъ благоразумія, въ Павіи же она утратила всякую мѣру.

Самъ Браманте уступаетъ этому теченію и согласно вкусу миланской школы декорируетъ сакристію въ ц. св.-Сатира (рис. 4, М).

Но вскорѣ его стиль очищается и дѣлается болѣе широкимъ: за сакристіей ц. св.-Сатира слѣдуютъ ц. св.-Маріи делла Грація въ Миланѣ, соборъ Павіи и, наконецъ, круглый храмъ въ Монторіо,— композиція поистинѣ классической простоты; искусство вернулось на свой первый путь.

Въ это-то время, когда онъ вполнѣ выработалъ свой стиль, Браманте и былъ приглашенъ Юліемъ II составить проекты величайшаго памятника христіанства, храма св.-Петра въ Римѣ.

Эпоха храма св.-Петра. — Основаніе существующаго храма св.-Петра переноситъ насъ въ XV вѣкъ.

Едва Флоренція окончила возведеніе своего собора, папа Николай V, воспользовавшись средствами отъ юбилея 1450 г., поручилъ Росселино возвести на мѣстѣ древней базилики новую церковь, которая превзошла бы даже сооруженіе флорентійцевъ.

Смерть Николая V прервала работы, и въ 1506 г. Юлій II разрушилъ начатыя работы, чтобы дать мѣсто конструкціямъ Браманте.

На рис. 5 даются, согласно собраннымъ Геймюллеромъ матеріаламъ, идея Браманте и главнѣйшія, испытанныя ею видоизмѣненія.

Одна четверть плана (А) воспроизводитъ первоначальный проектъ Браманте, который въ основѣ отвѣчаетъ византійскимъ даннымъ:

Планъ въ видѣ греческаго креста;

На пересѣченіи двухъ главныхъ нефовъ помѣщается куполъ;

Каждый конецъ креста завершается абсидой.

Четыре второстепенныхъ нефа образуютъ какъ бы монументальную галлерею вокругъ пильеровъ купола; точки ихъ пересѣченія отмѣчены куполами, а ихъ продолженія — маленькими абсидами. По четыремъ угламъ — четыре восьмиугольныхъ зала.

Таковъ былъ планъ, который за смертью Браманте и Юлія II вновь подвергся пересмотру. Браманте достаточно долго прожилъ, чтобы возвести четыре арки купола; быть-можетъ, онъ былъ и свидѣтелемъ поврежденій, причиненныхъ и недостаточностью ихъ размѣровъ и поспѣшностью, съ какою онѣ сооружались:

Завершеніе его созданія и, должно это сказать, исправленіе его ошибокъ заняли весь XVI вѣкъ. Всѣ папы желаютъ связать съ этимъ памятникомъ свое имя, всѣ знаменитые архитектора оставляютъ здѣсь свой слѣдъ:

При Львѣ X — Рафаэль;

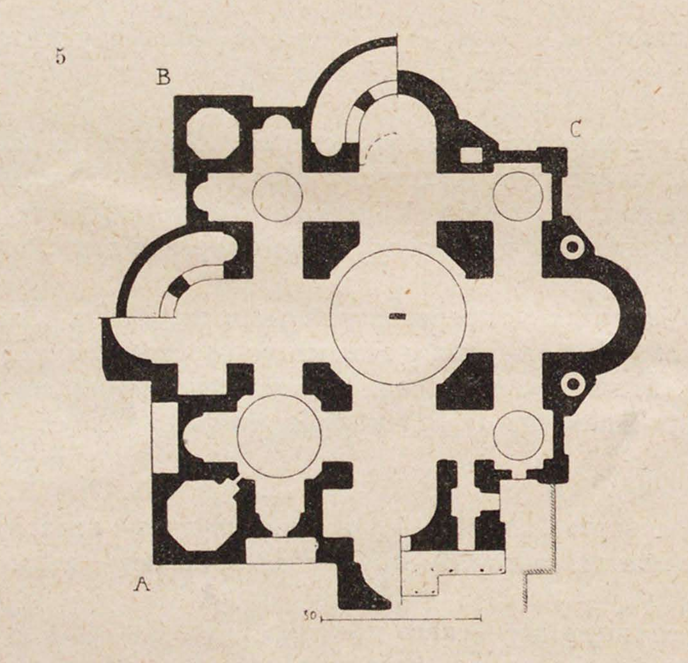
При Павлѣ III — Санъ-Галло младшій, Перуцци и Микель-Анджело;

При Сикстѣ V и Клементѣ VIII — Виньола, Дж. делла Порта, Д. Фонтана;

При Павлѣ V — К. Мадерна.

Въ теченіе этого долгаго промежутка планъ испытываетъ не одинъ разъ измѣненія:

Задуманный Браманте въ видѣ греческаго креста, Рафаэлемъ и Санъ-Галло онъ измѣняется въ латинскій крестъ;



Перуцци и Микель-Анджело возвращаются къ греческому кресту.

На планѣ четверть В показываетъ идею Браманте, измѣненную около 1530 г. Санъ-Галло:

Большіе пильеры усилены; вокругъ каждой абсиды прибавлена кольцевая галлерея.

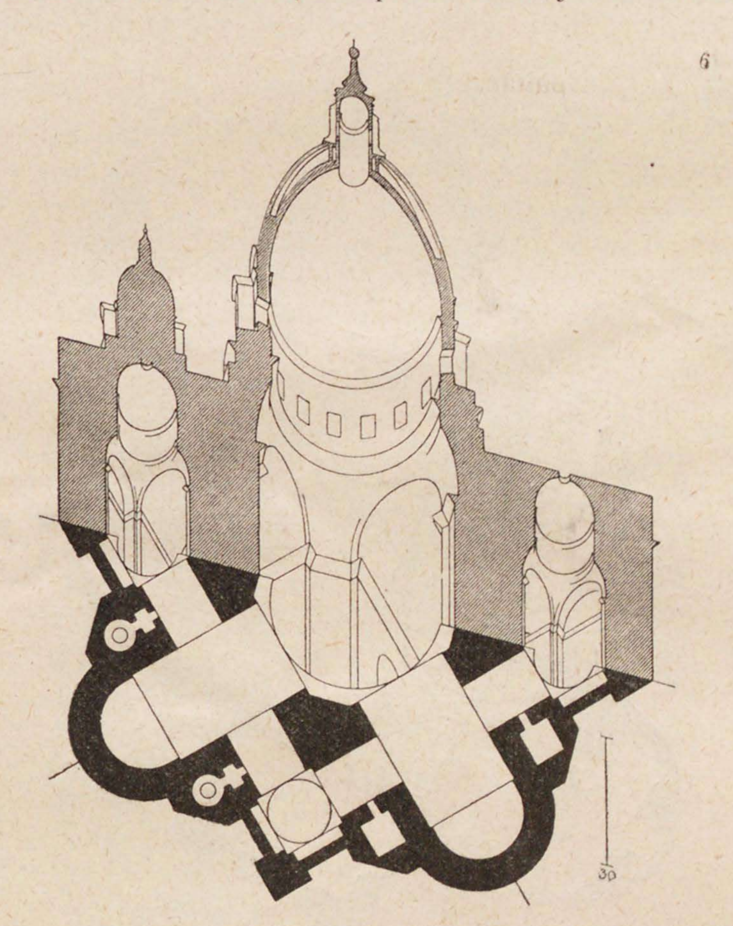
Принявъ въ 1547 г. управленіе работами, Микель-Анджело дѣлаетъ планъ болѣе исполнимымъ, упростивъ его:

Онъ жертвуетъ кольцевыми галлереями Санъ-Галло, уничтожаетъ маленькія абсиды и угловые залы.

Сокращенный такимъ способомъ памятникъ выигрываетъ въ единствѣ и дѣлается одновременно не столь дорогимъ и болѣе величественнымъ. Правая половина плана (С) и разрѣзъ (рис. 6) передаютъ мысль Микель-Анджело.

Въ моментъ его смерти (1564 г.) остается возвести лишь купола, которые и были сооружены по его рисункамъ: малые — Виньолой, большой — Дж. делла Порта и Д. Фонтана, при чемъ самое большее, что они позволили себѣ,—это вызвысить внутренній профиль, чтобы уменьшить распоръ.

Къ несчастью, не съ такимъ уваженіемъ отнеслись къ стилю Микель-Анджело въ обработкѣ абсидъ: Дж. делла Порта допустилъ здѣсь рискованныя новшества, которыми знаменуется конецъ XVI в.



Затѣмъ появляется нефъ—пристройка, вызывающая сожалѣніе, великолѣпная сама по себѣ, но лишающая все зданіе единства, а куполъ — его значенія. Нефъ, произведеніе К. Фонтана, принадлежитъ послѣднимъ годамъ XVII вѣка; на планѣ (стр. 564) онъ обозначенъ слабой штриховкой.

Площадь съ двумя полуциркулями, служащая столь торжественнымъ преддверіемъ храма, относится лишь къ срединѣ XVII вѣка и возведена Бернини: Микель-Анджело предполагалъ изолировать хр. св.-Петра въ центрѣ обширнаго двора.

Храму св.-Петра, созданію Микель-Анджело, часто высказывался подъ видомъ похвалы упрекъ въ отсутствіи масштаба:

Нѣтъ подраздѣленій, нѣтъ органовъ опредѣленнаго размѣра, что не позволяетъ оцѣнить абсолютную величину сооруженія.

Первоначальный проектъ не страдалъ этими погрѣшностями:

Вмѣсто одного, поднимающагося съ основанія ордера, Браманте для нефовъ примѣнилъ два яруса ордеровъ, и верхній ордеръ, какъ



дополненіе, имѣлъ аркатуру съ колоннами меньшаго размѣра, которыми усиливалась его значительность. Помощью такого же подраздѣленія строители св.-Софіи умѣли вызвать ясное представленіе о размѣрахъ этого памятника.

Исторія храма св.-Петра отражаетъ колебанія вкуса въ теченіе всего XVI вѣка. Нѣсколько примѣровъ, заимствованныхъ изъ числа зданій, не столь исключительныхъ, позволитъ закончить характеристику общаго движенія идей:

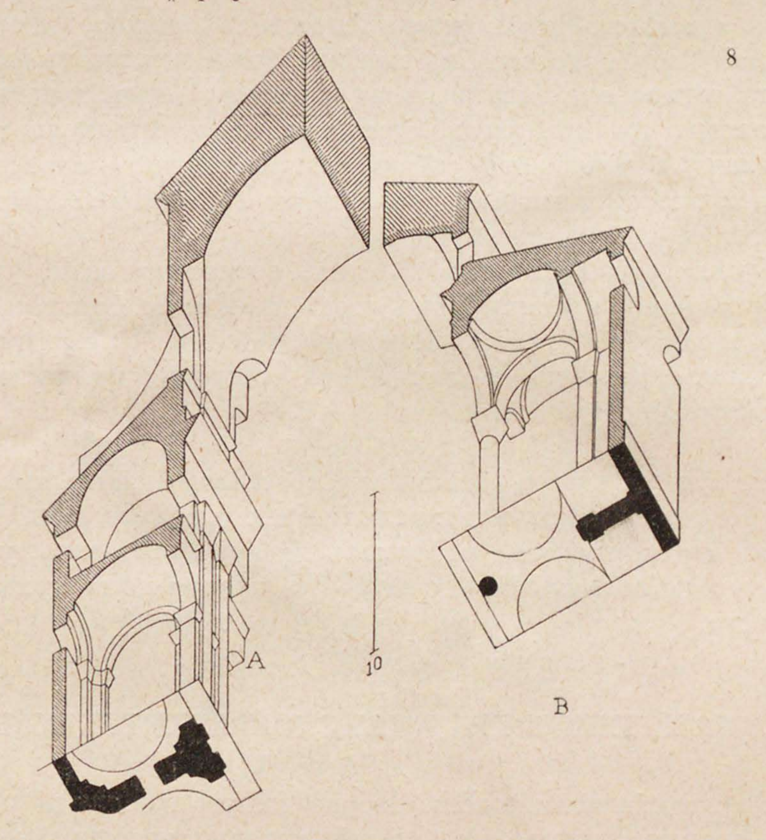
Основная мысль храма св.-Петра находится почти во всѣхъ религіозныхъ зданіяхъ, современныхъ его основанію:

Въ Тоди прекрасная церковь, построенная около 1507 г. (планъ ея приписывается Браманте), имѣетъ куполъ, фланкируемый непосредственно четырьмя большими абсидами;

Въ 1518 г. Ант. ди Санъ-Галло старшій возводитъ (рис. 7) ц. Мадонны санъ-Біаджіо въ Монтепульчіано согласно тѣмъ же даннымъ, но помѣщаетъ между каждой абсидой и центральнымъ куполомъ короткій нефъ съ коробчатымъ сводомъ.

Около 1550 г. генуэзскій архитекторъ Г. Алеси воспроизводитъ общій планъ храма св.-Петра въ ц. св.-Маріи Кариньяни.

Послѣдній періодъ Ренессанса. — Послѣднія религіозныя зданія Ренессанса имѣютъ форму латинскаго креста: они отвѣчаютъ тому



повороту идей, которому обязанъ хр. св.-Петра своимъ настоящимъ планомъ. Типичнымъ зданіемъ этого времени является хр. Іисуса въ Римѣ (рис. 8, A), возведенный Виньолой въ 1570 г.

Къ данному типу относятся: ц. il Redentore (Искупителя) въ Венеціи, построенная Палладіо около 1580 г.; ц. св.-Андрея делла Валле въ Римѣ, построенная К. Мадерна около 1600 г.; и, наконецъ (варіантъ B), ц. с.-Аннунціаты въ Генуѣ, ц. св.-Филиппа дель Нери въ Неаполѣ.

Съ ц. св.-Филиппа дель Нери мы вступаемъ въ XVIII вѣкъ

КЛУАТРЫ, КОЛОКОЛЬНИ, САКРИСТІИ И ПАМЯТНИКИ, ГРУППИРУЮЩІЕСЯ ВЪ ОГРАДѢ ХРАМОВЪ.

Главнѣйшія служебныя постройки при церквахъ составляютъ: клуатры, иногда въ два этажа (ц. св.-Маріи делла Паче, стр. 528, рис. 5, М), колокольни, большею частью отдѣльно стоящія и декорированныя ордерами, расположенными по этажамъ (стр. 566, рис. 7), и сакристіи, представляющія въ дѣйствительности капеллы (ц. св.-Сатира въ Миланѣ, ц. св.-Лаврентія во Флоренціи).

Престолъ обыкновенно состоитъ изъ плиты, покоящейся на саркофагѣ.

Въ храмѣ св.-Петра главный престолъ занимаетъ центральное положеніе подъ куполомъ; въ зданіяхъ болѣе скромныхъ размѣровъ, гдѣ необходимо выгадывать мѣсто, престолъ перемѣщаютъ въ глубину алтаря. Въ храмѣ св.-Петра главный престолъ увѣнчавается бронзовымъ балдахиномъ, съ витыми колоннами, — произведеніемъ Вернини; престолы капеллъ дополняются большими запрестольными образами съ колоннами.

Купели обрабатываются въ стилѣ античныхъ вазъ;

Гробницы, въ формѣ саркофаговъ, иногда поддерживаются консолями и выступаютъ на фонѣ, обработанномъ колоннами: повсюду встрѣчаются элементы языческой архитектуры, примѣненные къ христіанской программѣ.

Не будемъ искать здѣсь ни страстнаго порыва ни живописности готическаго искусства: религія Ренессанса свободна отъ какого-либо мистицизма, въ ея формахъ все урегулировано, уравновѣшено, методично; духъ Ренессанса,—это прежде всего духъ порядка и ясности.

ПАМЯТНИКИ ГРАЖДАНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ.

Въ исторіи итальянскаго дворца должно различать двѣ эпохи: эпоху муниципальныхъ вольностей, которыя угасаютъ ко времени Ренессанса, и эпоху аристократическихъ диктатуръ, которыми подавляются первыя:

До XV вѣка большіе дворцы,—это коммунальныя зданія; начиная съ XV вѣка,—это жилища.

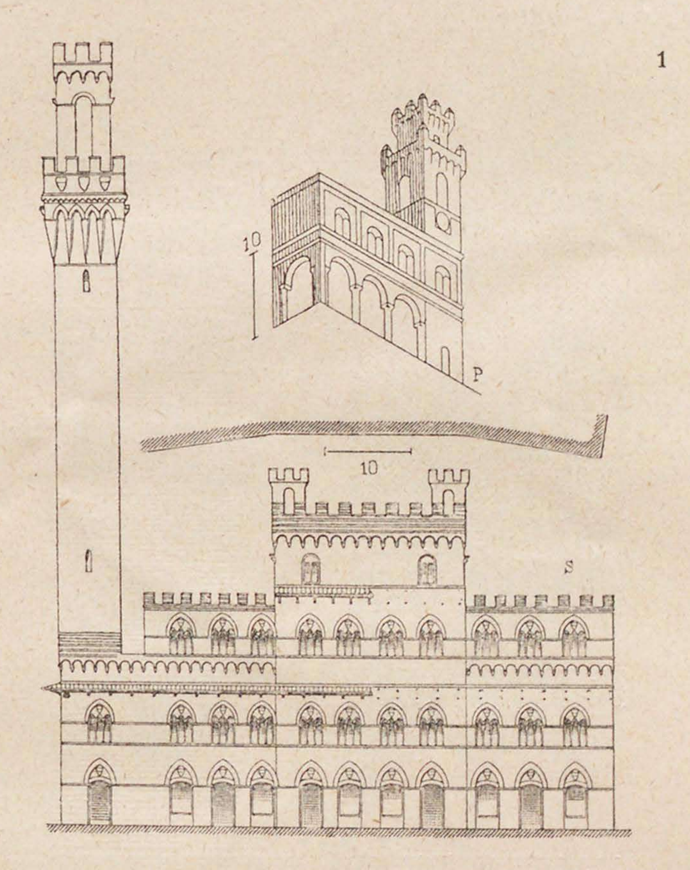
МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦЪ.

Городская ратуша въ Сіеннѣ (рис. 1, S) можетъ быть разсматриваема какъ типъ муниципальнаго дворца.

Съ внѣшней стороны она имѣетъ видъ укрѣпленія, состоящаго изъ трехъ корпусовъ, возведенныхъ одинъ послѣ другого и связывающихся въ одинъ фасадъ, чрезвычайно величественный въ общей массѣ.

Высокія кирпичныя стѣны увѣнчаваются зубцами; угловая башня, верхъ изящества и смѣлости, доминируетъ надъ городомъ.

Внутри помѣщенія, явившіяся результатомъ сопоставленія трехъ дворцовъ, повидимому, не отвѣчаютъ какой-либо вполнѣ опредѣленной идеи ансамбля, но въ устройствѣ всѣхъ частей чувствуется благородство стиля, оставляющее глубокое впечатлѣніе.



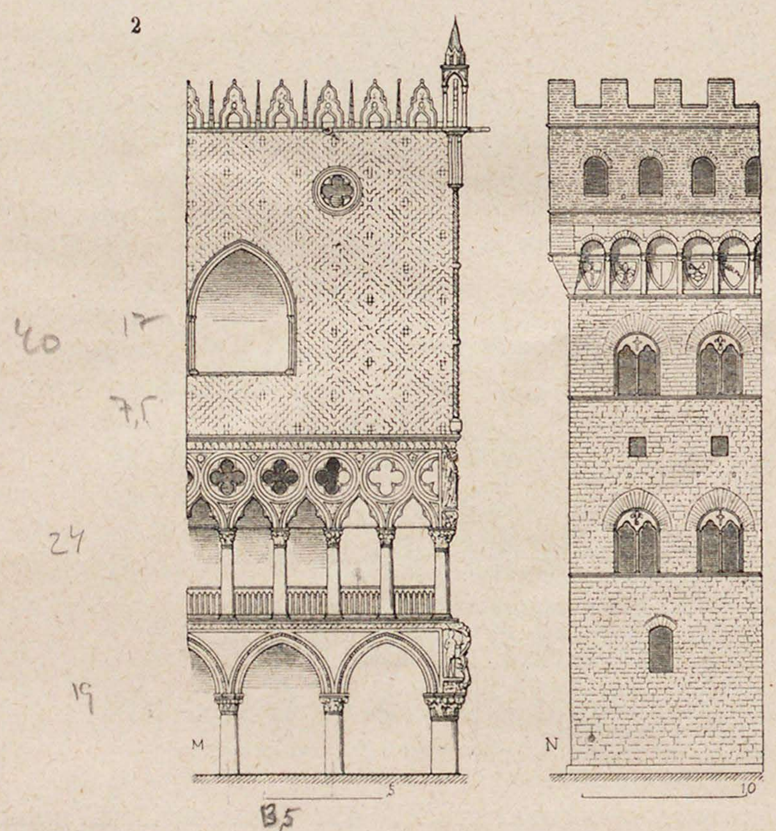
Сіеннскій дворецъ принадлежитъ XIV вѣку. Флорентійскій муниципальный дворецъ (рис. 2, N), почти современный сіеннскому, обработанъ со стороны фасада прямыми стѣнами, изъ камня съ необдѣланной лицевой поверхностью, и карнизомъ, въ видѣ фальшивыхъ машикули, который несетъ цѣлый свѣшивающійся этажъ и рядъ зубцовъ.

Въ срединѣ фасада возвышается башня того же стиля, какъ и сіеннская.

Центръ зданія занятъ дворомъ, а главное помѣщеніе, — это большой залъ собраній.

Если внутреннее устройство флорентійскаго дворца маскируется снаружи однообразной декорацiей, то въ венеціанскомъ дворцѣ Дожей оно выражается съ поразительной ясностью. Снаружи виденъ (рис. 2, М), на двухъ рядахъ аркадъ, необъятный залъ, четыре гладкія стѣны котораго образуютъ клѣтку и которому остальная часть зданія служитъ основаніемъ: дворецъ Дожей въ дѣйствительности представляетъ обыкновенную базилику.

Таковъ же и старый дворецъ въ Виченцѣ, декорированный въ XVI вѣкѣ Палладіо, т.-е. одинъ залъ, возведенный на первомъ этажѣ, служащемъ основаніемъ и покрытый обширнымъ деревяннымъ коробчатымъ сводомъ.



Дворецъ делла Раджіоне въ Падуѣ отвѣчаетъ той же программѣ.

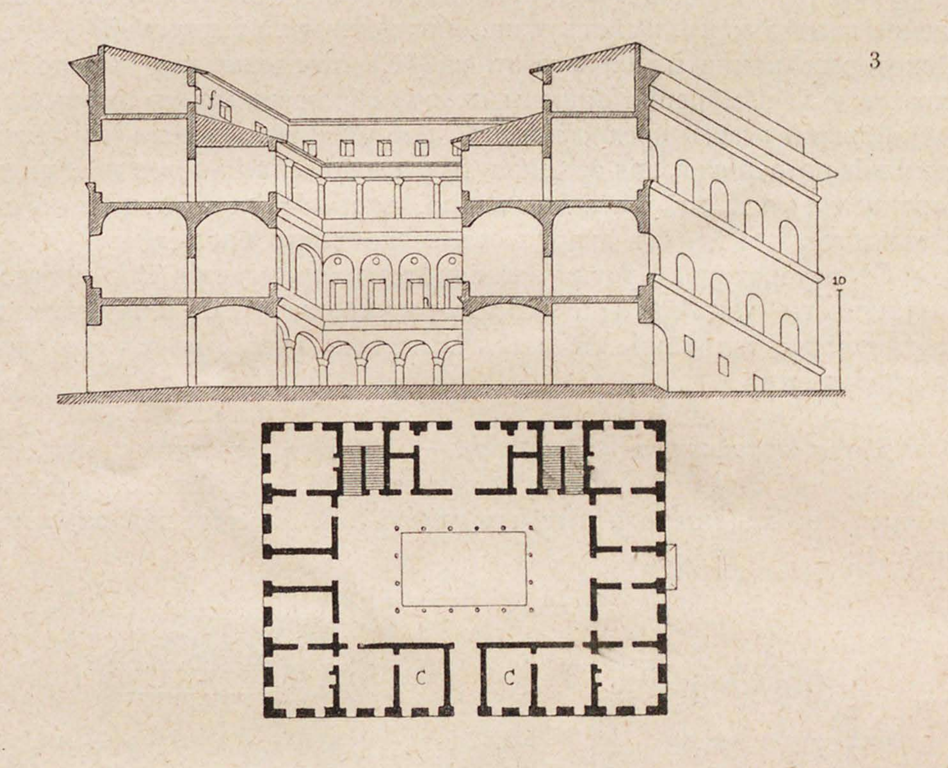
Такой же, наконецъ, пріемъ обрисовывается въ фасадахъ ратушей Піаченцы и Бресчіи; въ Веронѣ его примѣняетъ Фра Джіокондо для пышной обработки ордерами дворца городского совѣта (del Consiglio); его же видимъ и въ Піенцѣ (стр. 569, рис. 1, P), но теперь муниципальный режимъ представляетъ собою уже не болѣе какъ воспоминаніе, и настоящій дворецъ, — это жилище владѣтельнаго князя.

КНЯЖЕСКІЕ ДВОРЦЫ.

а.—ПЛАНЪ И ОБЩЕЕ РАСПОЛОЖЕНІЕ.

Обычный типъ.—Итальянскій дворецъ симметричностью своего внутренняго устройства представляетъ противоположность современному ему французскому жилищу.

Возьмемъ, какъ примѣръ флорентійскаго дворца XV вѣка, дворецъ Строцци (рис. 3):



Тогда какъ во Франціи помѣщенія группируются въ небольшіе павильоны, расположенные безъ симметріи и обслуживаемые многочисленными лѣстницами, въ Италіи все это включено въ квадратное зданіе, гдѣ въ срединѣ устроенъ дворъ и гдѣ помѣщенія представляютъ анфиладу залъ, которые можно соединять въ дни праздниковъ.

Чтобы не прерывать анфилады, лѣстницы обыкновенно относятся въ углы зданія.

Съ галлерей, проходящихъ въ каждомъ этажѣ вокругъ двора, имѣется непосредственный входъ въ залы, и въ то же время онѣ сообщаются между собою дверями: ни одна изъ деталей внутренняго устройства, повидимому, не была установлена вполнѣ, ни одно изъ помѣщеній не несло, повидимому, опредѣленнаго назначенія, и планъ

поддается, согласно потребностямъ момента, самымъ разнообразнымъ приспособленіямъ.

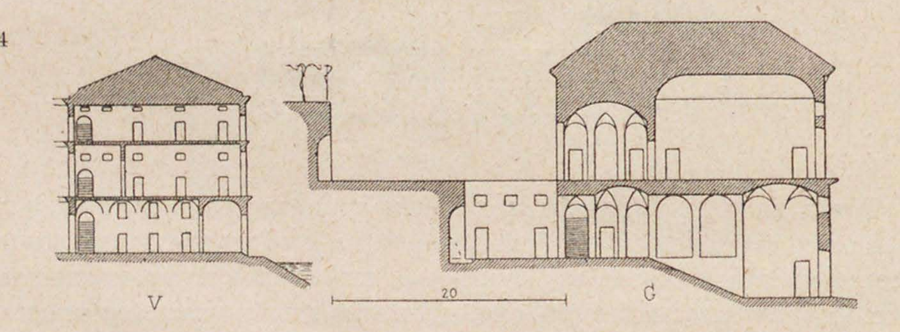
Что кажется по меньшей мѣрѣ страннымъ,—это незначительная доля, отведенная матеріальной сторонѣ жизни: отсутствіе кабинетовъ, смежныхъ съ большими помѣщеніями; кухни замаскированы; и характерная деталь—отсутствіе ретирадъ.

Изъ соображеній безопасности, о которыхъ было сказано на стр. 549, въ старыхъ флорентійскихъ дворцахъ окна расположены такимъ способомъ, который безусловно лишалъ возможности видѣть снаружи, что происходитъ за стѣнами; и лишь одно помѣщеніе, обитаемое владѣльцемъ, имѣетъ окна, обращенныя на внутренній дворъ. Нѣкоторыя комнаты перваго этажа (C) отведены для дворцовой стражи: онѣ намѣренно лишены оконъ, обращенныхъ во дворъ.

Верхній этажъ предназначенъ для прислуги, и если обратить вниманіе на освѣщающія его окна (f), расположенныя поверхъ крыши портиковъ, то и здѣсь также видно, что все скомбинировано съ цѣлью оградить центръ дворца отъ нескромнаго наблюденія.

Съ декоративной точки зрѣнія, дворъ трактуется какъ вилла, а внѣшность—какъ фронтисписъ: дворъ украшается съ изысканнымъ изяществомъ, а внѣшніе фасады отличаются суровымъ въ его простотѣ стилемъ.

Варіанты итальянскаго дворца. — На ряду съ этимъ общимъ типомъ, въ который входятъ флорентійскіе, сіеннскіе и римскіе дворцы, необходимо отмѣтить генуэзскій и венеціанскій варіанты (рис. 4):



Въ Генуѣ, гдѣ почва представляетъ значительные уклоны, дворы не могли получить большихъ размѣровъ: довольствуются дворами (G) такой величины, чтобы можно было лишь повернуться запряженному экипажу, и дѣлаютъ ихъ крытыми. Затѣмъ уклономъ же почвы пользуются для по-этажнаго расположенія службъ, соединяющихся широкими лѣстницами; такимъ образомъ дома возводятся, такъ сказать, въ видѣ послѣдовательныхъ террасъ.

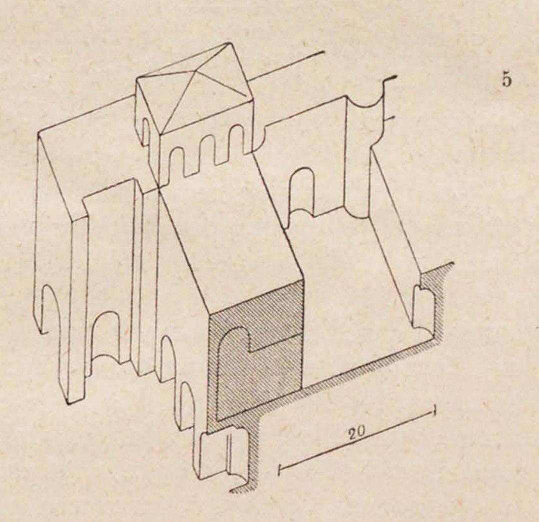
Примѣръ G заимствованъ изъ дворца Спинола.

Въ Венеціи, съ ея расположеніемъ на островкахъ, еще труднѣе было бы найти мѣсто для большого двора, а такъ какъ путями сообщенія служатъ каналы или улички, то и не приходится разсчитывать ни на экипажи ни на всадниковъ. Разрѣзъ V (дворецъ Корнаро) изображаетъ обычное устройство венеціанскихъ дворцовъ:

Дворъ не только покрываютъ, но и сокращаютъ до такихъ размѣровъ, что онъ превращается въ широкій коридоръ, устанавливающій сообщеніе между двумя фасадами дворца: главнымъ фасадомъ, обращеннымъ къ лагунѣ, и заднимъ фасадомъ, къ которому ведетъ уличка.

Въ этотъ широкій коридоръ часто открываются два этажа помѣщеній; поверхъ него проходитъ центральная галлерея, вокругъ которой группируются и располагаются этажами другія жилыя помѣщенія: эта галлерея соотвѣтствуетъ большому залу французскихъ замковъ.

Вилла.—Если исключить венеціанскій варіантъ его, то вообще итальянскій дворецъ, съ его глухими стѣнами, представляетъ собою, можно сказать, крайне замкнутое жилище, что вызвано соображеніями осторожности.



Совсѣмъ иныя условія, совершенно другая программа для жилищъ, расположенныхъ внѣ городовъ.

Здѣсь, не опасаясь народныхъ волненій, итальянскіе синьоры возводятъ жилища такого вида, что они напоминаютъ античныя виллы: павильоны, изолированные среди садовъ, полные движенія фасады, террасы, откуда открываются дали, внутренніе дворы ка-

призной формы, такіе, какъ, напр., дворъ въ формѣ подковы виллы папы Юлія III въ предмѣстьѣ Рима.

Примѣръ на рис. 5 изображаетъ дворецъ Монте Имперіале близъ Пезаро.

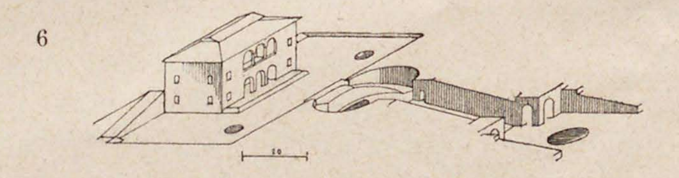
Вилла Капрарола, возведенная кардиналомъ Ал. Фарнезе по рисункамъ Виньолы, была настоящій укрѣпленный зàмокъ, пятиугольный въ планѣ, съ бастіономъ на каждомъ углѣ, съ круглымъ дворомъ и съ паркомъ, украшеннымъ искусственными руинами, статуями и фонтанами.

За недостаткомъ мѣста, почти всѣ дворцы были лишены садовъ; они имѣлись лишь при виллахъ, и объ ихъ характерѣ можно судить по дошедшимъ до насъ остаткамъ виллы д'Эсте въ Тиволи и по садамъ виллы Капрарола.

Они представляютъ правильныя композиціи, гдѣ деревья тянутся длинными прямыми аллеями.

Цвѣтники планируются въ видѣ рисунковъ для вышиванья и располагаются террасами; источники или выбиваются изъ-подъ стѣнъ, поддерживающихъ террасы, или же свергаются съ нихъ каскадами и стекаютъ вдоль аллей.

6



На рис. 6 приводится одна деталь садовъ виллы Капрарола, заключающая павильонъ и его террассу, съ ведущей на нее рампой и съ ея водоемами

Вилла Поджіо Реале близъ Неаполя намъ извѣстна лишь по одному наброску Серліо и по восторженному удивленію, вызванному ею во время походовъ Карла VIII.

Вилла Мадама, чудное созданіе Рафаэля, которое теперь возстановлено изслѣдованіями Геймюллера, представляла ансамбль павильоновъ, портиковъ, водоемовъ, гдѣ всѣ богатства природы сочетались съ утонченностями искусства.

Въ Тиволи вилла д'Эсте представляетъ собою примѣръ того, какъ архитектора Ренессанса умѣли пользоваться неровностями почвы, чтобы сгруппировать зданія въ одинъ ансамбль столь же оригинальный, какъ и живописный.

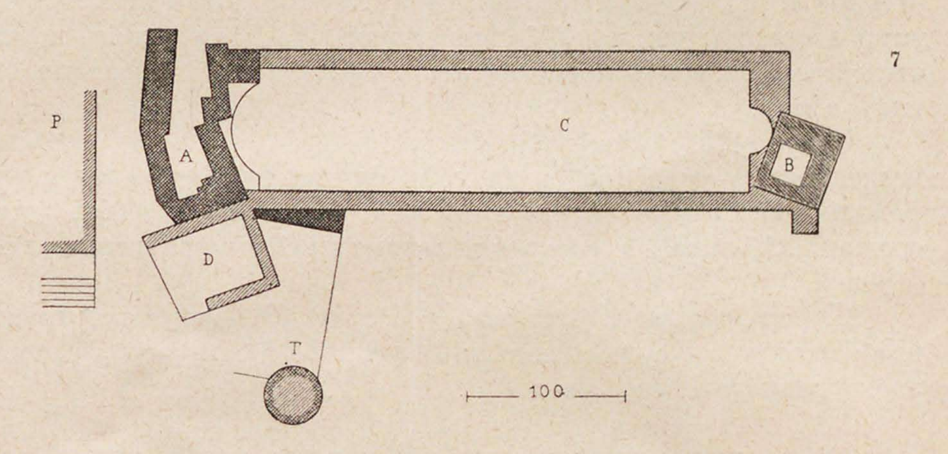
Ватиканъ, въ его существующемъ видѣ, является сочетаніемъ дворца и виллы.

Папы Николай V и Сикстъ IV возвели дворецъ A близъ базилики св. Петра (рис. 7);

Иннокентій VIII построилъ въ садахъ виллу Бельведеръ (B):

Современный Ватиканъ явился результатомъ соединенія дворца и виллы, какъ въ Парижѣ Лувръ получился отъ сліянія двухъ дворцовъ. Браманте было поручено Юліемъ II построить дворъ C, называемый делла Пинья, чтобы связать сооруженія Сикта IV и Иннокентія VIII.

Такъ какъ оси не совпадали, то для замаскированія кривизны дворъ былъ законченъ полуциркулемъ.



Здѣсь, подъ портиками этой группы дворцовъ, папы собирали остатки древняго Рима; дворъ оставался нетронутымъ до Сикста V и лишь тогда онъ былъ передѣланъ, при чемъ, къ несчастью, его прорѣзали поперечною галлереей, нарушающей эффектъ прекраснаго плана Браманте. Архитектурная ошибка искупается назначеніемъ послѣдней пристройки; данная галлерея служитъ какъ бы святилищемъ, гдѣ накоплялись среди памятниковъ античнаго искусства, манускрипты и книги.

б.—Внѣшній видъ, фасадъ.

Маленькій городокъ въ Тосканѣ, Санъ-Джеминьяно, позволяетъ намъ составить представленіе о томъ, какой видъ имѣлъ въ средніе вѣка итальянскій городъ, гдѣ различныя фамиліи, въ непрерывной борьбѣ, оспаривали вліяніе и обитали настоящіе зàмки, съ зубчатыми стѣнами и увѣнчанные высокими башнями.

Ренессансъ является моментомъ, когда эти соперничества стихаютъ, когда власть концентрируется,—это эпоха Медичей во Флоренціи и фамиліи Сфорца въ Миланѣ.

Тогда же мѣняется и физіономія дворца: извѣстно, какъ щепетильность общества была затронута первоначальными проектами дворцовъ Медичей и Пацци. Излишество во внѣшнемъ блескѣ казалось угрожающимъ и могло создать неловкое положеніе для власти, еще неокрѣпшей: дворецъ не утрачиваетъ величественнаго характера, но отказывается отъ всякихъ символовъ, могущихъ возбудить мысль, что онъ служитъ цитаделью. Зубцы примѣняются уже рѣдко; башня, эмблема едва улегшихся столкновеній, совершенно исчезаетъ: стремятся придать дворцу видъ открытаго жилища (стр. 549).

Венеція, уже давно наслаждавшаяся нѣкоторой долей внутренняго мира, первой изъ числа итальянскихъ городовъ обладала открытыми дворцами: уже въ XV вѣкѣ дворецъ Ка-Доро и много другихъ отелей-особняковъ были обработаны съ фасада цѣлымъ рядомъ богатыхъ оконъ.

Повсюду въ остальной Италіи дворецъ лишь съ извѣстной медленностью сбрасываетъ съ себя феодальную внѣшность: отель фамиліи Висконти въ Павіи и особенно Миланскій дворецъ уже въ срединѣ XV вѣка все еще представляютъ собою укрѣпленные зȁмки.

Дворецъ ранняго Ренессанса. — Рис. 8, S (дворецъ Строцци), изображаетъ въ существенныхъ чертахъ особенности фасада въ эпоху ранняго Ренессанса:

Стѣна, украшенная по крайней мѣрѣ въ своей нижней части рюстами, съ необдѣланной лицевой поверхностью, возвышается на цоколѣ въ формѣ непрерывной скамьи и заканчивается или далеко свѣшивающейся крышей или чудовищнымъ карнизомъ.

Полное отсутствіе другихъ подраздѣленій, кромѣ поясковъ, расположенныхъ на уровнѣ подоконниковъ и расчленяющихъ стѣну на три этажа.

Нижній этажъ освѣщается прямоугольными окнами, узкими, защищенными рѣшетками и расположенными на такой высотѣ, что они недоступны для нападенія; лишь одни верхніе этажи имѣютъ настоящія окна съ парными пролетами, которые вписываются въ одинъ архивольтъ, болѣе толстый въ замкѣ, чѣмъ въ пятахъ.

Поверхъ оконныхъ арокъ возвышается глухая стѣна на такую высоту, которая кажется чрезмѣрной; въ дѣйствительности эта высота является результатомъ подъема сводовъ (стр. 534).

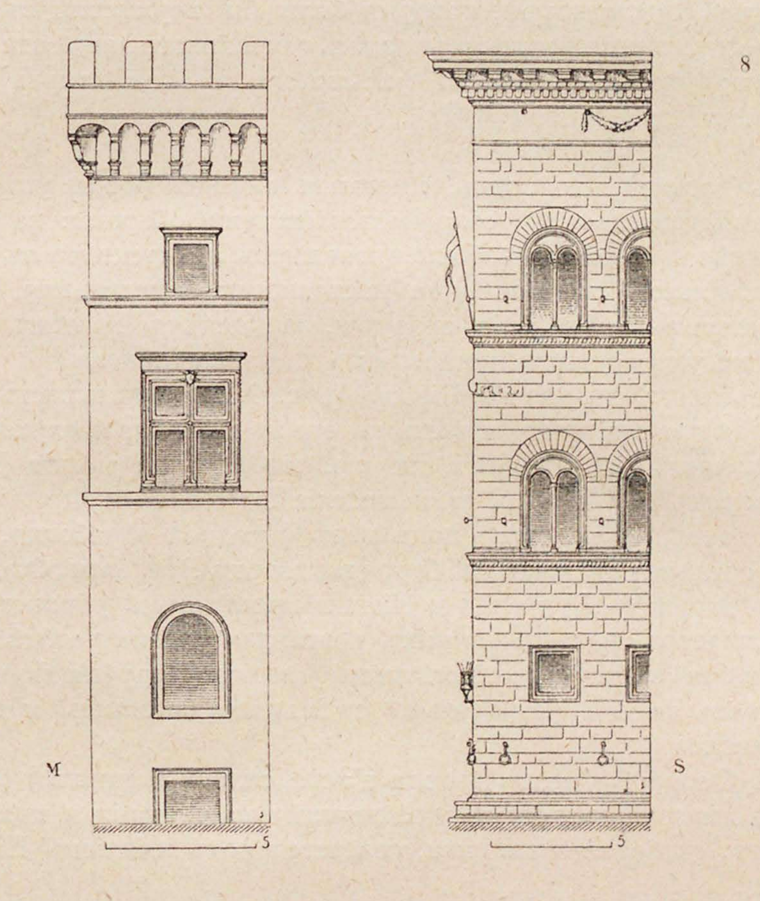
Таковъ въ его суровой простотѣ фасадъ старыхъ флорентійскихъ дворцовъ.

Въ дни праздниковъ онъ декорировался накладными украшеніями. Какъ теперь итальянцы убираютъ свои церкви, такъ въ XV

вѣкѣ они убирали свои дворцы, и на примѣрѣ S мы дѣлаемъ попытку показать, что́ могъ представлять собою дворецъ въ его праздничномъ убранствѣ.

Какъ это видно на фасадѣ S, между окнами имѣются флагштоки, по угламъ — фонари, истинные ше-д'ёвры кузнечнаго искусства, вдоль цоколя—кольца, подъ карнизомъ—гнѣзда.

Флагштоки (намъ это извѣстно изъ описанія, оставленнаго Піемъ II его дворца въ Піенцѣ) ночью поддерживали факелы, а днемъ—флаги.



Роль гнѣздъ, устроенныхъ подъ карнизомъ, труднѣе установить. Они имѣются во дворцахъ Строцци и Риккарди и въ большомъ сіеннскомъ дворцѣ, что не позволяетъ разсматривать ихъ какъ простую случайность. Въ нихъ могли вдѣлываться деревянные бруски, поддерживающіе гирлянды, каковая роль имъ отводится въ нашей попыткѣ реставраціи.

Что касается колецъ на цоколѣ, то они служили, быть-можетъ, для коновязи; возможно также, что это были символы, напоминающіе право дворянства протягивать цѣпи въ случаѣ народнаго возмущенія.

Всѣ указанные аксессуары тосканскаго фасада относятся спеціально къ XV вѣку.

Дворецъ въ теченіе второй половины XV вѣка.—Вторая половина XV вѣка является періодомъ мѣстныхъ школъ:

Въ Римѣ около 1455 г. архитекторъ Піетрасанта возводитъ дворецъ св.-Марка (рис. 8, М).

Въ отношеніи общаго характера дворецъ св.-Марка приближается къ старымъ тосканскимъ зданіямъ, но съ такими чертами крѣпостной архитектуры, которыя были бы неумѣстны въ тосканскихъ республикахъ; впрочемъ и здѣсь сохранилась лишь одна внѣшность укрѣпленія: машикули фальшивые, а окна ничуть не приспособлены для обороны.

Въ Тосканѣ, наоборотъ, исчезаютъ внѣшнія формы укрѣпленія, но въ дѣйствительности сохраняется система обороны: на стр. 549 было отмѣчено, сколько заботы проявляютъ архитектора въ тосканскихъ дворцахъ, снабжая окна настоящими брустверами, которые не допускаютъ наблюденія снаружи, защищаютъ противъ выстрѣловъ и могутъ служить прикрытіемъ для защитниковъ.

Фрагментъ дворца въ Піенцѣ (рис. 9, Р) показываетъ, какой видъ имѣютъ окна, нижняя часть которыхъ задѣлана наглухо и изображаетъ какъ бы створныя дверцы, разбитыя на мелкія филенки.

Дворецъ въ Піенцѣ, произведеніе Росселино и Фр. ди Джорджіо, можно разсматривать какъ типъ фасадной обработки, созданной къ срединѣ XV вѣка Альберти во дворцѣ Руччелаи (Флоренція).

Въ дворцахъ Руччелаи и Піенцы примѣняется убранство ордерами пилястръ, расположенныхъ поэтажно; кладка необдѣланными камнями замѣняется едва замѣтными рюстами: грубыя формы флорентійскаго фасада рѣшительно смѣняются богатымъ и легкимъ убранствомъ.

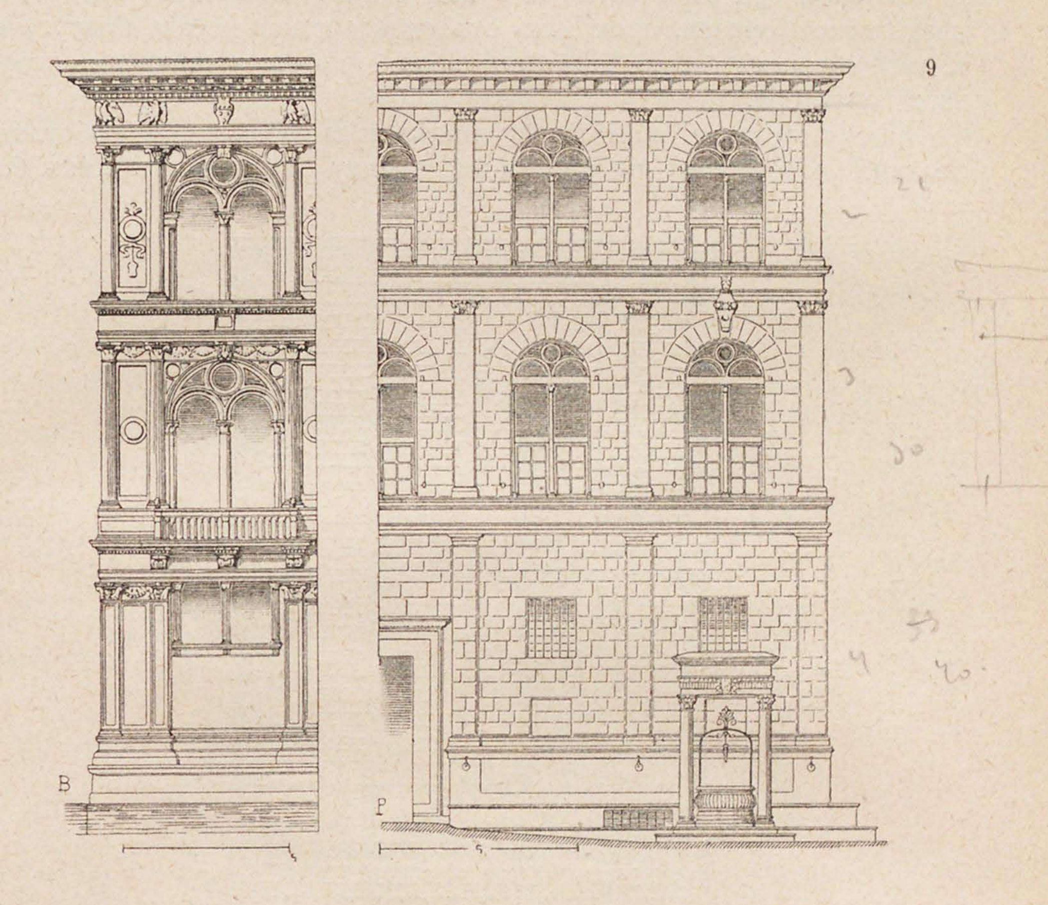
Въ Феррарѣ фасадъ дворца д'Эсте, сплошь покрытый острыми, въ видѣ алмаза, рюстами и украшенный наличниками и пилястрами изящнаго, свободнаго рисунка, создается подъ вліяніемъ Павійской Чертозы.

Въ Венеціи, какъ только исчезаетъ готическая архитектура, фасады получаютъ живописную оживленность, о характерѣ которой можно судить по дворцу Вендрамини-Калерджи, возведенномъ П. Ломбардо около 1480 г. (рис. 9, В).

П. Ломбардо, не довольствуясь пилястрами школы Альберти, примѣняетъ уже пристѣнныя колонны.

Между первымъ и вторымъ этажами помѣщается стилобатъ—органъ, чуждый архитектурѣ тосканскихъ фасадовъ.

Угловое звено, еще не выступая изъ общей линiи, уже обрамляется группами колоннъ. Страдая, быть можетъ, нѣкоторыми излишествами, данная школа, однако, обладаетъ и достоинствами,



вполнѣ оригинальными, а главное—искусствомъ въ обработкѣ ордеровъ, что является предвѣстiемъ Браманте.

Эпоха Браманте.—Среди прiемовъ композицiи, употреблявшихся Браманте, мы указывали ритмическую группировку пилястръ, примѣненiе выступовъ и раздѣленiе этажей стилобатами.

Данные элементы, какъ мы видимъ, уже существовали въ зародышѣ въ архитектурѣ фамилiи Ломбарди, Браманте же наложилъ на нихъ отпечатокъ классическаго совершенства.

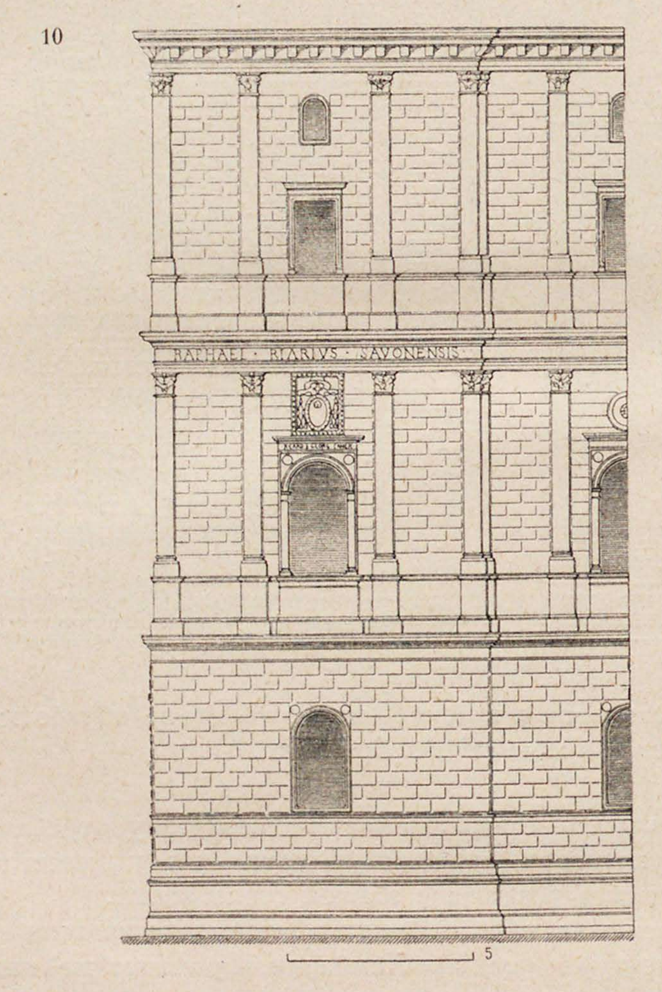
Рис. 10 изображаетъ фрагментъ фасада дворца Канцелярiи, гдѣ примѣнены всѣ эти элементы.

Каждый этажъ обладаетъ своимъ ясно выраженнымъ характеромъ, хотя и помощью простого оттѣнка: для нижняго этажа убранство ограничивается однимъ цоколемъ, уширенiе котораго обработано самыми изысканными комбинацiями моденатуры; глав-

ный этажъ украшенъ пилястрами, при чемъ звено съ окномъ чередуется съ глухимъ звеномъ, и первое шире второго.

Второй ордеръ охватываетъ два этажа. Стилобаты, которыми раздѣляются ордера, проходятъ отъ одного конца фасада до другого и даютъ отдыхъ глазу. Этотъ ансамбль коронуется карнизомъ строгаго характера.

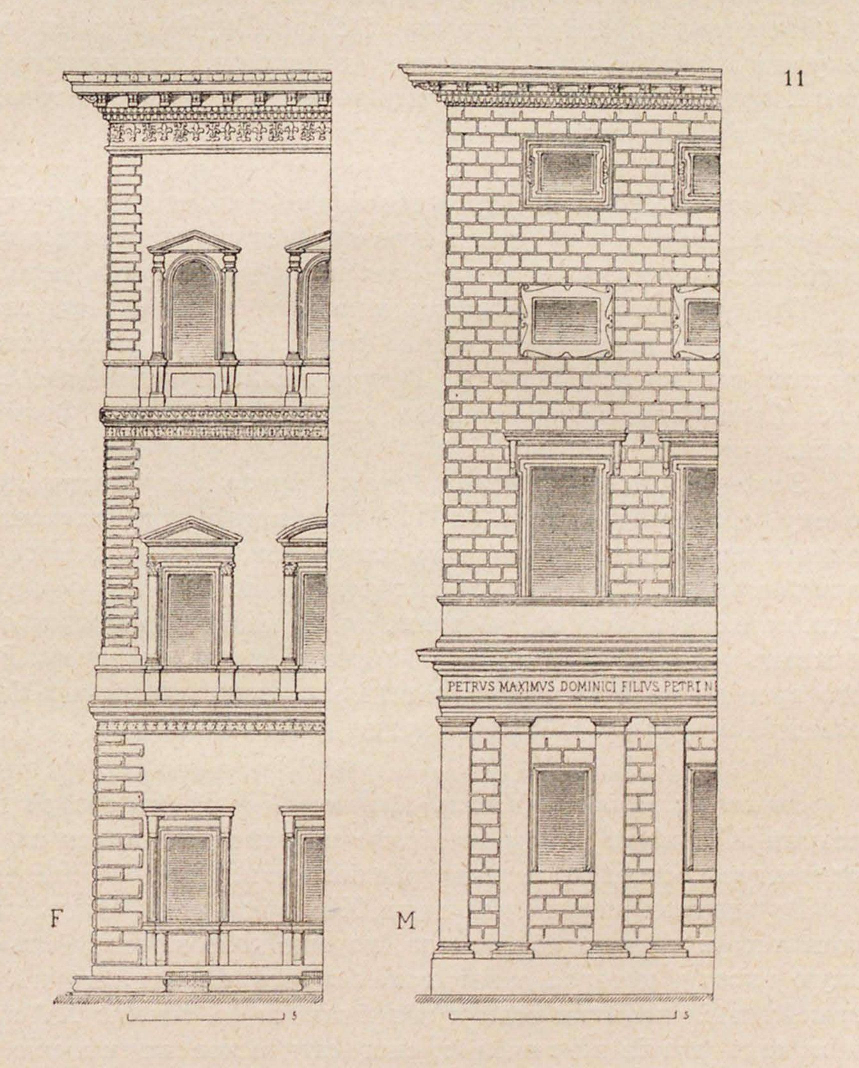
Всѣ плоскости, на которыхъ выдѣляется убранство, обработаны легкими дорожками, отмѣчающими кладку и дающими какъ бы



общій сѣроватый фонъ, которымъ подчеркиваются контура. Отъ нижняго этажа къ верхнимъ эти дорожки ослабляются и повсюду онѣ нѣсколько не доходятъ до антаблемановъ. Наличники изъ бѣлаго мрамора, вдѣланные въ желтоватый травертинъ стѣнъ, обрисовываются ясными контурами. Отъ всей композиціи вѣетъ спокойной гармоніей, которую можно сравнить лишь съ гармоніей наиболѣе законченныхъ памятниковъ греческаго искусства. Это созданіе, отмѣчающее собой эпоху въ исторіи искусствъ, относится къ 1495 г.

Самъ Браманте испыталъ вліяніе своего собственнаго ше-д'ёвра. Получивъ порученіе около 1504 г. возвести дворецъ Жиро, онъ не нашелъ лучшаго исхода, какъ воспроизвести общія данныя и даже профиля дворца Канцеляріи. Также и Перуджино, который въ живописи является представителемъ той же эпохи и тѣхъ же тенденцій, переносилъ съ одной изъ своихъ картинъ на другія фигуры, удовлетворяющія его идеаламъ; также и греки подражали самимъ себѣ, коль скоро установили каноническіе типы ихъ ордеровъ.

Дворецъ при первыхъ преемникахъ Браманте. — Браманте умираетъ въ 1514 г. При Перуцци и Ант. да Санъ-Галло младшемъ



убранство мелкими ордерами, расположенными поэтажно, выходитъ изъ употребленія.

Такое убранство, когда оно выходитъ не изъ рукъ Альберти или Браманте, страдаетъ тѣмъ недостаткомъ, что расчленяетъ ансамбль и даетъ зданію слишкомъ слабый карнизъ.

На недостаточность размѣровъ карниза прежде всего и было, повидимому, обращено вниманіе: верхнему ордеру даютъ карнизъ пропорціональный не столько съ ордеромъ, часть котораго онъ составляетъ, сколько съ фасадомъ, который имъ коронуется. Въ дворцѣ Калерджи (Венеція, стр. 579, рис. 9, В) уже обнаруживается это направленіе идей; въ дворцѣ Канцеляріи Браманте, слѣдуя въ этомъ примѣру Альберти и подражая Колизею, снабжаетъ верхній ордеръ такимъ карнизомъ, значительность котораго вытекаетъ не столько изъ его массивности, сколько изъ его твердаго рисунка. Въ Фарнезинѣ (около 1520 г.; стр. 545, рис. 4, F), какъ мы видѣли, Перуцци стремится къ тому же результату, увеличивая высоту фриза, который преобразуется имъ въ аттикъ, и сверхъ того, чтобы его выдѣлить, покрываетъ его скульптурой.

До сихъ поръ для устраненія неудобствъ системы поэтажнаго распредѣленія ордеровъ, довольствовались лишь частичными мѣрами; теперь же, самая система подвергается, въ свою очередь, пересмотру.

Прежде всего уничтожаютъ пилястру, и отъ междуэтажнаго ордера сохраняется единственно фризъ; его удерживаютъ какъ простой расчленяющій поясъ. Такимъ именно пріемомъ воспользовался Санъ-Галло младшій около 1520 г. для фасада Фарнезскаго дворца (рис. 11, F).

Затѣмъ находятъ, что и этотъ фризъ нарушаетъ эффектъ, почему его уничтожаютъ, а все убранство ограничивается (М) наличниками оконъ, рюстами на плоскостяхъ стѣнъ и массивнымъ карнизомъ въ вершинѣ. Такимъ образомъ, послѣ долгаго окружнаго пути, приходятъ если не къ стилю, то по крайней мѣрѣ къ общимъ мотивамъ обработки старыхъ флорентійскихъ фасадовъ. Взгляды того времени на искусство находятъ выраженіе во дворцѣ Массими, возведенномъ около 1535 г. Перуцци (рис. 11, М).

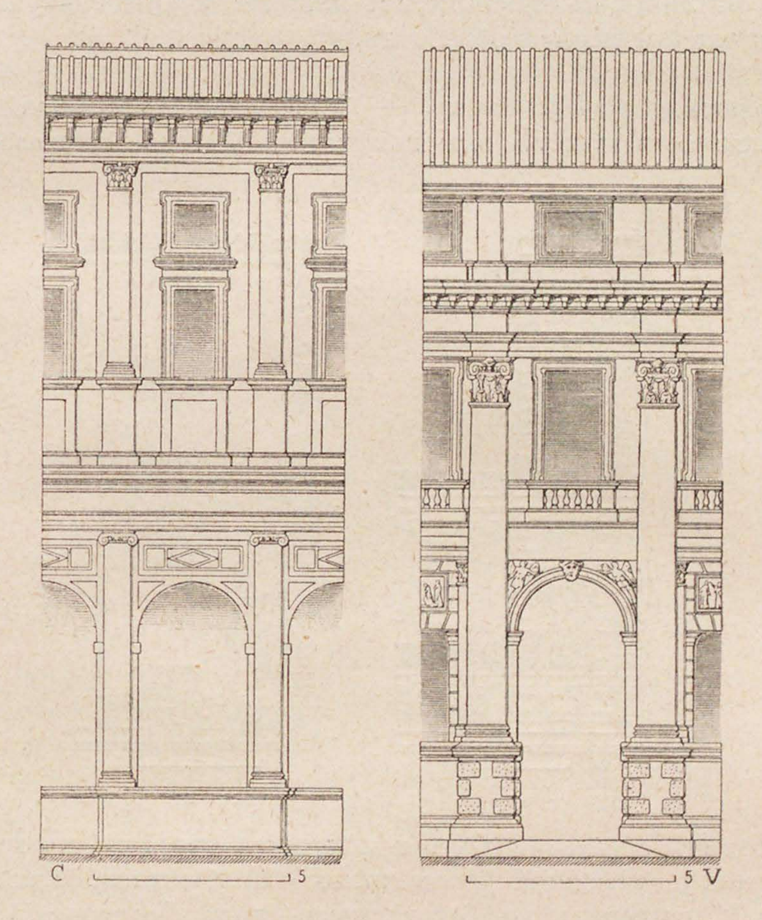
Эпоха Палладіо и Микель-Анджело. — Нашъ обзоръ достигъ средины XVI вѣка: вкусы все болѣе и болѣе склоняются въ пользу архитектуры, стремящейся къ грандіозности.

Въ зданіяхъ первой половины XVI вѣка лишь одинъ карнизъ соотвѣтствуетъ масштабу фасада, но еще колеблются давать ордеру такую высоту, которая охватывала бы весь фасадъ, въ нѣсколько этажей; такія попытки если и встрѣчаются въ теченіе XV вѣка, то лишь какъ рѣдкія исключенія; систематическое примѣненіе колоссальнаго ордера составляетъ одинъ изъ смѣлыхъ пріемовъ новой школы.

Сперва довольствуются тѣмъ, что въ одинъ ордеръ включаютъ

два верхніе этажа: идея такой группировки была намѣчена Браманте въ Канцеляріи (рис. 10); эта же группировка примѣняется Виньолой въ дворцѣ Капрарола (рис. 12, С).

Въ базиликѣ Виченцы Палладіо стремится усилить значительность главныхъ ордеровъ помощью аркадъ, опирающихся на колонки, дающія масштабъ. Такая комбинація очень часто примѣняется въ Венеціи, и между прочимъ ею, какъ мотивомъ, воспользовался Дж. Сансовино для дворца Піацетты (Библіотека, около 1540 г.).



Наконецъ, переходятъ (рис. 12, V) къ декораціи колоссальными ордерами, поднимающимися отъ основанія, и, чтобы еще болѣе подчеркнуть коронующую часть, карнизъ часто увѣнчиваютъ аттикомъ; взятый нами для примѣра колоссальный ордеръ съ аттикомъ заимствованъ изъ одного дворца въ Виченцѣ, построеннаго Палладіо около 1560 г. (дворецъ Вальмарана).

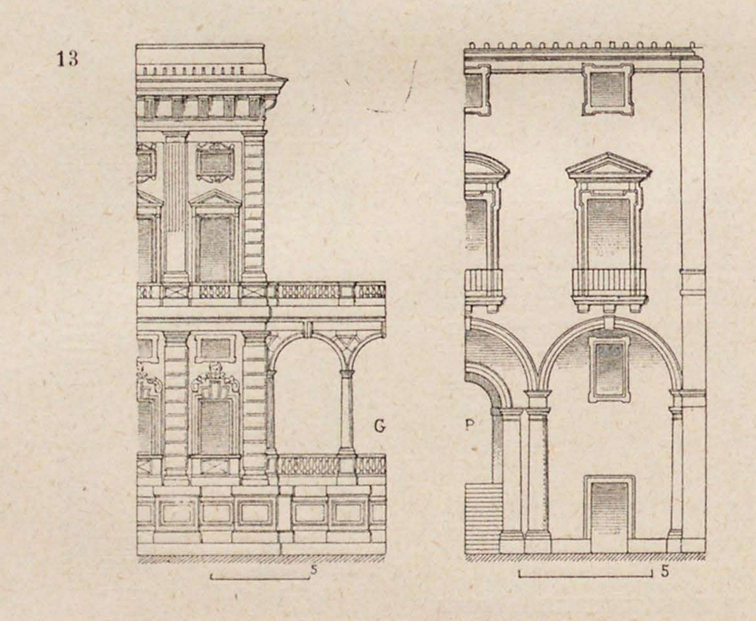
Указанная тенденція къ грандіознымъ эффектамъ массъ, помощью группировки нѣсколькихъ этажей въ одинъ ордеръ, особенно господ-

ствуетъ въ архитектурѣ Микель-Анджело; стремленіе къ грандіозности усложняется у него безпокойнымъ стилемъ, который для геніальнаго художника можетъ составлять его оригинальность, но который у подражателей выродится въ причудливость.

Эти заблужденіи вкуса обнаруживаются уже во внѣшней обработкѣ хр. св.-Петра. Въ боковыхъ зданіяхъ Капитолія, возведенныхъ по крайней мѣрѣ по рисункамъ Микель-Анджело, имѣются симптомы близкаго упадка,—недостатокъ корректности и тяжеловатость.

Къ данной эпохѣ относится обманчивая и претенціозная роскошь: дворцы Виченцы, построенные изъ кирпича, покрыты штукатуркой, подражающей каменной обработкѣ.

Дворецъ въ періодъ упадка. — Жизненный и творческій періодъ итальянскаго искусства оканчивается съ Микель-Анджело. Послѣ



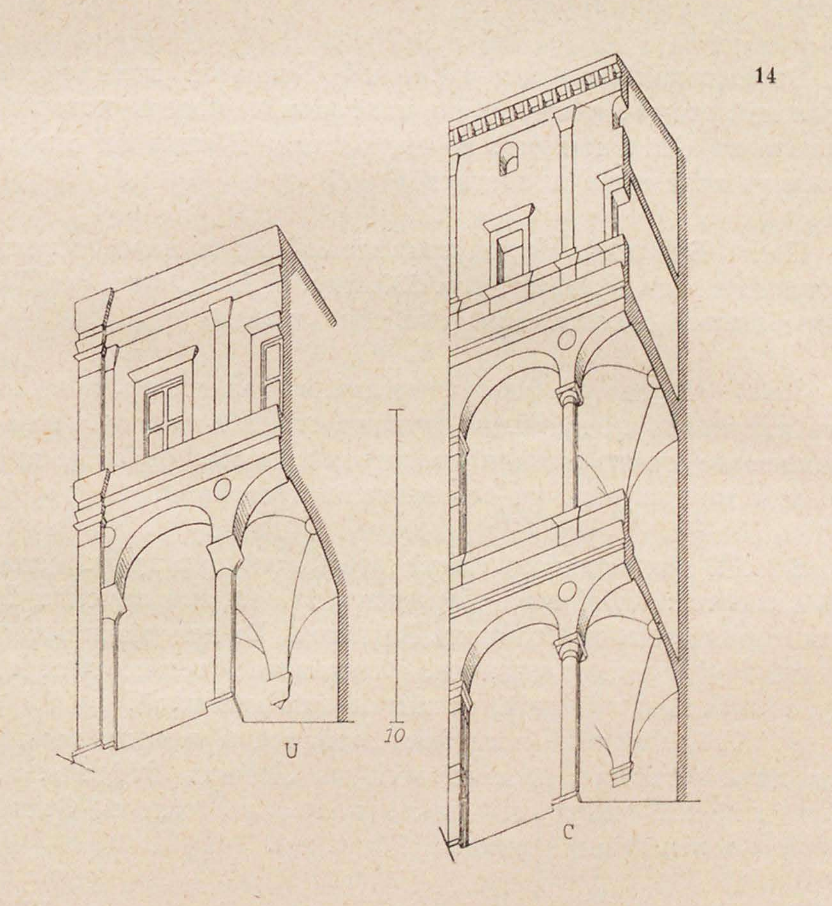
него подъемъ останавливается и искусство впадаетъ въ холодный, отвлеченный, условный формализмъ. Д. Фонтана, архитекторъ Сикста V, возводитъ въ безцвѣтномъ стилѣ Латеранскій и Квиринальскій дворцы, а Лунги — дворецъ Боргезе. Генуя является однимъ изъ рѣдкихъ городовъ, которымъ удается избѣгнуть этого паденія искусства: архитектура здѣсь хранитъ оживленіе и блескъ, которыми искупается недостатокъ корректности формъ: университетъ и дворецъ Доріа-Турси можно считать послѣдними оригинальными созданіями итальянскаго искусства.

Рис. 13, G, даетъ фрагментъ дворца Турси, возведеннаго около 1560 г.; другой фрагментъ на томъ же рисункѣ характеризуетъ итальянскій фасадъ того времени, когда Ренессансъ угасаетъ.

ВНУТРЕННІЕ ДВОРЫ И ЖИЛЫЯ ПОМѢЩЕНІЯ.

Дворы. — До послѣдняго времени упадка итальянскій фасадъ хранитъ извѣстную строгость стиля, которая болѣе или менѣе отдаленно напоминаетъ характеръ первыхъ флорентійскихъ дворцовъ: всѣ болѣе изысканные пріемы обработки сосредоточены во внутреннемъ дворѣ.

Ничто во внѣшней архитектурѣ не намекаетъ на существованіе этого двора. Онъ соотвѣтствуетъ античному атріуму, и, подобно римскому атріуму, его убранство составляютъ обходящія вокругъ галлереи.



Во дворцѣ Риккарди Брунеллески отважился во дворѣ нанести второй этажъ съ глухими стѣнами на портикъ изъ аркадъ, что воспроизводится въ дворцахъ Гонди и Строцци.

Архитектора второй половины XV вѣка находятъ данный пріемъ слишкомъ смѣлымъ: почти повсюду глухой этажъ они замѣняютъ вторымъ рядомъ аркадъ (дворецъ св.-Марка, стр. 528, рис. 5, V).

Только въ 1480 г. Лаурана приходитъ къ мысли верхнему этажу, увѣнчавающему портикъ, придать крайне легкую внѣшность, помощью сочетанія кирпича съ камнемъ: во дворцѣ Урбино для верхняго этажа во дворѣ онъ примѣняетъ каменный остовъ, обрамляющій плоскости стѣнъ, сложенныя изъ кирпича (рис. 14, U).

Урбино, — это родина Браманте, и здѣсь-то знаменитый архитекторъ почерпнулъ идею, осуществленную имъ во дворѣ Канцеляріи (рис. 14, С): Браманте сохраняетъ кирпичный этажъ Урбинскаго дворца, съ его остовомъ изъ пилястръ, но возводитъ его на двухъ рядахъ аркадъ; колоннамъ, несущимъ эти аркады, онъ даетъ мощныя формы дорическаго ордера; между этажами онъ помѣщаетъ стилобатъ, едва намѣченный (стр. 543, рис. 2, В) въ болѣе раннихъ зданіяхъ и примѣненный имъ столь удачно на фасадѣ этого же дворца.

Въ Ватиканѣ, во дворѣ Ложей Браманте примѣняетъ, какъ вѣнчающій этажъ, галлерею съ плафономъ, модель которой существовала въ Септицоніумѣ; во дворѣ делла Пинья онъ пользуется мотивомъ аркады на импостахъ.

Послѣ Браманте случаи примѣненія аркадъ на импостахъ умножаются (дворецъ Фарнезе, стр. 530, рис. 6, А). Начиная съ XVI вѣка употребляются одновременно оба типа аркадъ.

Залы.—Въ самыхъ апартаментахъ, въ галлереяхъ и въ лѣстничныхъ клѣткахъ украшеніями служатъ стѣнная живопись или ковры, обрамленные мулюрами или пилястрами, своды, покрытые штукатуркой, или же плафоны, съ деревянными кессонами.

Въ XV вѣкѣ наиболѣе замѣчательными примѣрами сводчатыхъ залъ являются: библіотека Сіеннскаго собора, апартаменты Борджіа и нѣкоторыя части въ Станцахъ Ватикана. Въ декораціи ихъ играетъ значительную роль раскраска, обыкновенно темная и строгая, въ силу обычая или традицій, воспитанныхъ мозаикой.

Въ XVI вѣкѣ тона свѣтлѣютъ, орнаменты то принимаютъ легкій характеръ, которымъ восхищаются въ Ложахъ Рафаэля, то получаютъ широкій рисунокъ, какъ, напр., въ салонѣ Фарнезскаго дворца, произведеніи Аннибала Карраччи.

Главнѣйшіе типы плафонныхъ залъ составляютъ: въ XV вѣкѣ— залъ Лилій въ флорентійскомъ palazzo Veccio; въ теченіе XVI вѣка— залы дворцовъ Фарнезе и Массими; съ приближеніемъ къ XVII вѣку—залы дворца Дожей.

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЯ И МОНАСТЫРСКІЯ ПОСТРОЙКИ, УТИЛИТАРНЫЯ И КРѢПОСТНЫЯ СООРУЖЕНІЯ.

Итальянскій дворецъ кладетъ печать своего стиля на монастырь, коллегіумъ и госпиталь.

Клуатръ картезіанцевъ, построенный Микель-Анджело среди руинъ въ термахъ Діоклетіана, представляетъ собою портикъ, подобный портикамъ частныхъ жилищъ; коллегіумъ ла Сапіенца—дворецъ, гдѣ классные залы окаймлены аркадами, ведущими къ церкви; университетъ въ Генуѣ—отель съ великолѣпной лѣстницей.

Въ госпиталѣ св.-Духа въ Римѣ, основанномъ Сикстомъ IV, главный залъ имѣетъ форму креста, съ престоломъ въ центрѣ его; въ флорентійскомъ госпиталѣ, возведенномъ Брунеллески, помѣщенія расположены вдоль галлерей, въ формѣ портиковъ.

Укажемъ, наконецъ, на большой госпиталь (Ospedale maggiore) въ Миланѣ и, какъ примѣры удачнаго расположенія, скомбинированнаго въ цѣляхъ вентилированія,—госпитали въ Генуѣ.

Школа ди Санъ-Рокко въ Венеціи является примѣромъ примѣненія гражданской архитектуры къ потребностямъ религіознаго братства.

Нами были описаны коммунальные дворцы, какъ относящіеся къ эпохѣ, предшествующей Ренессансу, такъ и возведенные въ началѣ XV вѣка.

Помимо этихъ дворцовъ, въ средневѣковыхъ городахъ имѣлись мѣста общественныхъ собраній, въ формѣ большихъ открытыхъ портиковъ: однимъ изъ прекраснѣйшихъ примѣровъ этого рода зданій является ложа Ланци въ Флоренціи (стр. 525, рис. 3, L).

Традиція подобныхъ ложъ удержалась въ теченіе ранняго Ренессанса: во Флоренціи тогда были возведены ложи Медичи и Руччелаи, въ Сіеннѣ—ложа Пикколомини.

Въ муниципальной архитектурѣ значительное мѣсто занимаютъ фонтаны: одинъ изъ старѣйшихъ среди нихъ—фонтанъ въ Перузѣ, съ нѣсколькими вазами одна надъ другой; фонтаны имѣются на большой части площадей въ Витербо, Римѣ, Флоренціи, Неаполѣ.

Почти во всѣхъ городахъ имѣются кладбища, окруженныя портиками.

На площадяхъ возвышаются почетныя статуи, какъ, напр., статуя Коллеони въ Венеціи; входы въ города и крѣпости отмѣчены

тріумфальными арками (арка Альфонса Арагонскаго и Порта Капуана въ Неаполѣ, ворота Санъ-Зено въ Веронѣ).

Театръ, какъ спеціальное и постоянное зданіе, появляется, повидимому, лишь въ срединѣ XVI вѣка, когда Палладіо пытается въ Виченцѣ осуществить программу Витрувія.

Одинъ изъ первыхъ театровъ, исполненный согласно тому расположенію, которое будетъ освящено обычаемъ, былъ возведенъ въ Пармѣ; онъ относится къ XVII вѣку, до того же времени представленія совершались на импровизированныхъ сценахъ.

Къ чисто утилитарнымъ сооруженіямъ относятся мосты и укрѣпленія.

Въ Римѣ сохранились лишь крайне незначительные остатки Понте-ротто, одного изъ лучшихъ памятниковъ ранняго Ренессанса. Отъ XVI вѣка мы имѣемъ: во Флоренціи мостъ делла Тринита̀, возведенный Амманата и столь замѣчательный смѣлой конструкціей арокъ, плоской овальной формы; въ Венеціи—мостикъ Ріальто, возведенный около 1590 г. А. да Понте; въ Пизѣ—Понте ди Медзо, гдѣ еще поддерживаются въ самой срединѣ XVII вѣка традиціи лучшаго Ренессанса.

Въ свою очередь и крѣпостныя сооруженія долгое время входили въ рядъ памятниковъ архитектуры; также великіе архитектора, какъ Брунеллески, Микель-Анджело, Браманте, были въ то же время и военными инженерами. Въ Чивита-Веккіа Браманте, помощью счастливыхъ пропорцій и нѣсколькихъ украшеній, примѣненныхъ въ скромныхъ размѣрахъ, умѣлъ сдѣлать изъ одного форта первоклассное произведеніе искусства.

Только къ серединѣ XVI вѣка бастіонная фортификація вырабатываетъ совершенно самостоятельные методы: съ этого момента она поддерживаетъ лишь отдаленную связь съ архитектурой, въ первый же періодъ Ренессанса все, отъ крѣпостей до праздничныхъ украшеній, входило въ область искусства.

ВЛІЯНІЯ, АРХИТЕКТОРА.

Прежде чѣмъ слѣдовать за движеніемъ Ренессанса внѣ предѣловъ Италіи, попытаемся опредѣлить, чѣмъ Ренессансъ обязанъ античной эпохѣ, готической традиціи и восточнымъ вліяніямъ, и наконецъ, чѣмъ обязанъ онъ самому себѣ, средѣ, гдѣ онъ развивался, поддерживавшимъ его покровителямъ и собственному генію художниковъ.

ВЛІЯНІЯ.

а.—Вліянія античной эпохи. — Въ дѣлѣ конструкціи римскіе элементы, которыми обладаетъ Ренессансъ, ограничиваются нѣсколькими античными пріемами, пережившими средніе вѣка: структура изъ кирпича или изъ мелкаго камня и идея трактовать эту структуру независимо отъ декорирующихъ ее орнаментовъ.

Вернуться къ искусственно-монолитной конструкціи великихъ римскихъ зданій было бы невозможно; подражаніе коснулось лишь декоративной оболочки.

Какъ руководитель при выборѣ пропорцій и типовъ могъ бы служить Витрувій, сочиненія котораго никогда не были вполнѣ забыты; на дѣлѣ же къ Витрувію вначалѣ обращались рѣдко; первое изданіе его сочиненія появилось только въ послѣднихъ годахъ XV вѣка.

До того времени архитектора не имѣли другихъ руководителей, кромѣ римскихъ развалинъ; непосредственно отсюда они черпали свои модели и, скажемъ это къ ихъ чести, никогда ихъ не копировали: античная эпоха давала имъ лишь общія темы, и эти темы они преображали, сообщая имъ новый характеръ экспрессіи,— прелесть утонченности, благородства и изящества, что было чуждо римскому античному искусству. Ордера ранняго Ренессанса, болѣе корректные, быть-можетъ, чѣмъ прекраснѣйшіе римскіе ордера, отвѣчаютъ совершенно новому идеалу.

б.—Вліянія поздне-римской архитектуры и византійскаго искусства.—Этотъ свободный и безошибочный вкусъ, это глубокое чувство правды въ искусствѣ долгое время ограждали архитекторовъ отъ самыхъ ошибокъ античнаго классицизма.

Они чувствуютъ, насколько нераціонально устройство римской аркады, съ ея ничего неподдерживающими колоннами: они избѣгаютъ этого типа аркадъ и примѣняютъ другой, гдѣ аркада опирается непосредственно на свои колонны.

Въ этомъ случаѣ Ренессансъ находится въ связи не съ вліяніями Рима императорской эпохи, но скорѣе съ болѣе разумными традиціями латинскихъ базиликъ.

Въ свою очередь и своды портиковъ относятся къ византійскому типу.

Римляне поздней эпохи пользовались на Западѣ лишь коробчатымъ, крестовымъ и сферическимъ, на барабанѣ, сводами; Брунеллески же примѣняетъ или вспарушенный крестовый сводъ (парусный) или же сферическій сводъ на парусахъ:

Вліяніе, которому подчиняется Брунеллески, исходитъ изъ Греческой имперіи; быть-можетъ, источникомъ его служатъ памятники Равеннскаго экзархата, быть-можетъ также оно является непосредственнымъ результатомъ тѣхъ коммерческихъ сношеній и того обмѣна идей, которыми обусловливалось значеніе Венеціи, какъ складочнаго пункта Востока, и значеніе Флоренціи, какъ мѣста засѣданія того собора, который имѣлъ назначеніемъ сліяніе въ одно цѣлое Запада и греческаго міра.

Что касается личной роли византійскихъ художниковъ, искавшихъ въ Италіи убѣжища послѣ паденія Константинополя, то она, повидимому, была крайне незначительной: ни одного зданія не было возведено въ византійскомъ стилѣ.

Взятіе Константинополя турками относится къ 1453 г., но тогда Брунеллески заканчивалъ свою карьеру, и Ренессансъ былъ уже совершившимся фактомъ.

в.—Вліянія мусульманскаго Востока.—Необходимо также, думается намъ, принять въ расчетъ и другое вліяніе, именно вліяніе мусульманскаго Востока.

Система купола Флорентійскаго собора (ц. санта-Марія-дель-Фіори) ничуть не представляетъ созданія Брунеллески:

Чтобы найти ея модель, достаточно пересѣчь площадь собора и изслѣдовать своды баптистерія с.-Джіованни; здѣсь уже болѣе вѣка существовалъ куполъ, стрѣльчатаго профиля и состоящій изъ двухъ оболочекъ, связанныхъ эперонами.

Этотъ видъ куполовъ одинаково чуждъ и византійской и римской архитектурамъ:

Всѣ, безъ исключенія, римскіе и византійскіе купола, отъ Пантеона до св.-Софіи, представляютъ собою массивные своды, изъ одной оболочки.

Идея двойного купола, съ внутренней полостью, повидимому, исходитъ изъ Персіи:

Древнѣйшій, извѣстный намъ, случай примѣненія ея на Востокѣ, находится въ мечети Султаніэ (стр. 89), которая не древнѣе XIV вѣка, но своей выработанной въ совершенствѣ структурой свидѣтельствуетъ о многовѣковомъ опытѣ персидскихъ строителей; нѣтъ сомнѣній, что въ основу куполовъ Флорентійскаго и Болонскаго соборовъ архитектора положили персидскій типъ.

Въ эту эпоху Азія уже не представляла болѣе для европейцевъ легендарнаго міра: Марко-Поло и другіе, менѣе извѣстные, путешественники проникали до Персіи и даже въ Индію, и нѣтъ ничего

невѣроятнаго въ предположеніи, что Италія получила непосредственно изъ Азіи принципъ облегченнаго полостями свода и тотъ смѣлый пріемъ исполненія, безъ помощи кружалъ, который столь живо поразилъ умы XV вѣка.

СРЕДА, ГДѢ РАЗВИВАЕТСЯ ИСКУССТВО РЕНЕССАНСА. МАТЕРІАЛЬНЫЯ СРЕДСТВА.

Каковы бы ни были источники зарожденія итальянской архитектуры XV вѣка, но направленіе ея опредѣлилось подъ вліяніемъ того преклоненія передъ античной эпохой, послѣдовательныя проявленія котораго были указаны нами въ литературѣ, въ пластическихъ искусствахъ и въ живописи.

Среди условій, способствующихъ подъему искусства, наиболѣе могучимъ, быть-можетъ, было расчлененіе Италіи на маленькія соперничавшія между собою государства.

Своей политической раздробленностью Италія напоминаетъ средневѣковую Францію, когда однѣ коммуны стремились затмить другія великолѣпіемъ своихъ соборовъ; еще болѣе она напоминаетъ, въ отношеніи междуусобицъ, греческій міръ, когда искусство въ вѣкъ Перикла достигаетъ расцвѣта: и въ томъ и въ другомъ случаѣ соревнованіе было столь же живымъ и богатымъ послѣдствіями.

Въ Италіи, какъ и въ Греціи, каждая республика стремилась превзойти другія роскошью своихъ памятниковъ, но тогда какъ въ Греціи задачи искусства ограничивались возведеніемъ общественныхъ памятниковъ, въ Италіи знатныя фамиліи полагали свое достоинство въ прославленіи самого города и связывали память о себѣ съ предпріятіями, назначенными для увѣковѣченія ихъ отечества и ихъ вѣка:

Исторія флорентійскаго искусства неотдѣлима отъ его славныхъ покровителей изъ фамиліи Медичей, носившихъ имена Косьмы и Лаврентія.

Въ Миланской области во главѣ движенія мы находимъ фамиліи Висконти и Сфорца;

въ Римини—фамилія Малатеста;

въ Урбино—фамилія Монтефельтро;

въ Феррарѣ—фамилія д'Эсте.

въ Римѣ—Николай V, Пій II, Павелъ II, Юлій II, Левъ X, Павелъ III.

Вмѣстѣ съ этой страстью къ искусству, Италія XV вѣка обладала и богатствомъ:

Венеція и Генуя служили важнѣйшими складочными пунктами Леванта; въ Миланѣ, Флоренціи, Веронѣ фабриковались ткани распространявшіяся мореплаваніемъ на всемъ Западѣ вмѣстѣ съ продуктами Азіи; флорентійцы, ломбардцы были банкирами тогдашняго міра; и тогда какъ остальная Италія процвѣтала благодаря торговлѣ, Римъ собиралъ, въ видѣ благочестивыхъ приношеній, дань со всего христіанскаго міра.

Всѣ эти сокровища были посвящены искусству, и однако, какъ будто они были недостаточны сами по себѣ, Ренессансъ не колеблясь подвергалъ расхищенію памятники античной эпохи, которую онъ хотѣлъ вернуть къ жизни: доходятъ до того, что изъ памятниковъ выламывали ихъ драгоцѣнные матеріалы, ихъ гранитныя колонны, ихъ части изъ травертина и мрамора; памятники трактовались, какъ манускрипты, гдѣ искали вдохновенія и которые разрушались какъ безполезные пергаменты съ того дня, когда печать обезпечила вѣчность той мысли, хранилищемъ которой они были.

УПРАВЛЕНІЕ РАБОТАМИ, АРХИТЕКТОРЪ, РАБОЧІЙ.

Муниципалитеты и княжескія фамиліи не довольствовались тѣмъ, чтобы намѣтить архитекторамъ программу памятниковъ и покрыть издержки, но принимали участіе въ малѣйшихъ деталяхъ проектовъ:

Исполненіе зданій обыкновенно поручалось по конкурсу, и, когда дѣло касалось муниципальныхъ зданій, то судьей выступало все городское населеніе.

Единственное средство, которымъ конкуренты могли бы сдѣлать ихъ мысль доступной всѣмъ, состояло въ матеріализаціи ея какимъ-либо способомъ: они передавали ее насколько возможно помощью рельефа.

Такъ именно были исполнены проекты купола флорентійскаго собора, собора Павіи и пр., а также извѣстно, что на окончательныхъ проектахъ храма св.-Петра остановились лишь послѣ обсужденія ихъ по моделямъ.

Не разъ случалось, что такія модели служили для передачи эскизовъ, которые и князья и папы не гнушались набрасывать сами собственноручно: Николай V, Пій II и Лаврентій Великолѣпный имѣли притязаніе на архитектурный талантъ; Лаврентій собственноручно сдѣлалъ проектъ фасада для Флорентійскаго собора, а герцогъ Фр. Монтефельтро, кажется, пользовался среди архитекторовъ почетнымъ положеніемъ за свое соучастіе въ работахъ по постройкѣ дворца въ Урбино.

Претендовать на такую роль было бы по меньшей мѣрѣ рискованно, если бы дѣло касалось такой архитектуры, какъ готическая, гдѣ все основано на сложной системѣ равновѣсія; но въ архитектурѣ Ренессанса, если исключить нѣсколько такихъ случаевъ, какъ, напр., куполъ Флорентійскаго собора, техническая сторона отличалась простотой, и искусство носило почти декоративный характеръ; достаточно было обладать вкусомъ если не для осуществленія какой-либо идеи, то для того, чтобы замыслить ее и руководить исполненіемъ.

Оставимъ въ сторонѣ этихъ сановныхъ представителей архитектуры и обратимся къ обычному положенію архитекторовъ.

Италія эпохи Ренессанса унаслѣдовала отъ средневѣковья корпоративную организацію ремесленниковъ, подчиненныхъ статутамъ, въ которыхъ видѣли для членовъ корпораціи гарантію отъ посторонней конкуренціи, а для обращавшихся къ ихъ труду — гарантію противъ недоброкачественности издѣлій.

Изъ числа членовъ этихъ корпорацій и выбирались архитектора, скульпторы и живописцы:

Возникли самыя странныя сообщества; такъ, мы видимъ, что живописцы, какъ мастера, употребляющіе краски, входятъ въ корпорацію дрогистовъ.

Что касается спеціально архитекторовъ, то можно сказать, что въ теченіе ранняго Ренессанса они не составляли особаго класса художниковъ; архитекторъ, — это выдающійся своими талантами мастеръ, которому путемъ конкурса или избранія поручается руководить работами и который въ отчетахъ издержекъ отмѣчается подъ названіемъ той корпораціи, членомъ которой онъ состоитъ:

Джуліо да Санъ-Галло и Ант. да Санъ-Галло старшій въ отчетахъ папскаго управленія носятъ названіе простыхъ плотниковъ;

Росселино, которому Николай V имѣлъ въ виду поручить сооруженіе храма св.-Петра и главное наблюденіе за укрѣпленіями, въ отношеніи профессіи числился не болѣе какъ каменотесомъ.

Много архитекторовъ вышло изъ среды, повидимому, весьма чуждой архитектурѣ, — изъ корпораціи золотыхъ дѣлъ мастеровъ: послѣдніе обучались всѣмъ пріемамъ обработки металловъ, всѣмъ утонченностямъ орнамента, обладали главнѣйшими изъ знаній, необходимыхъ для украшенія зданія.

И должно признать, что въ первыхъ зданіяхъ, въ ихъ чеканномъ и тонкомъ стилѣ, напоминающемъ произведенія золотыхъ дѣлъ мастерства, отражается эта подготовка архитектора въ мастерской чеканщика.

Позднѣе, въ эпоху Перуцци и Микель-Анджело, архитекторъ будетъ избираться предпочтительно среди живописцевъ; тогда и стиль усвоитъ болѣе широкій пошибъ великой школы живописцевъ.

Самымъ знаменитымъ изъ числа архитекторовъ-чеканщиковъ былъ Брунеллески; оба Майано и Пинтелли принадлежали къ корпораціи мраморщиковъ-интарсистовъ.

Во всякомъ случаѣ было правиломъ, что отправлять функціи архитектора мастеръ могъ не ранѣе какъ послѣ принятія его въ корпорацію строителей; Брунеллески осмѣлился уклониться отъ указанной формальности, и извѣстно, что создатель флорентійскаго купола долженъ былъ искупить тюрьмой это нарушеніе обычаевъ.

Для архитектора, какъ и для другихъ мастеровъ, профессіональное обученіе ограничивалось подготовкой въ мастерской какого-либо maître'a.

Въ эпоху ранняго Ренессанса обученіе посредствомъ книгъ еще не существовало, что не мѣшало появленію классическихъ произведеній.

Мы указали, насколько запоздалымъ было изданіе сочиненія Витрувія „De architectura": въ теченіе цѣлаго вѣка этотъ кодексъ классическаго искусства оставался извѣстнымъ лишь очень ограниченному кругу тѣхъ лицъ, которыя имѣли доступъ къ его рѣдкимъ манускриптамъ.

Первая теорія архитектуры изложена Альберти и относится лишь къ 1450 г.;

Сочиненія Филарета и Фр. ди Джорджіо являются первыми сколько-нибудь значительными трактатами, опубликованными во второй половинѣ того же вѣка.

Методическое обученіе совпадаетъ со временемъ Палладіо, Серліо и Скамоцци, когда формализмъ захватываетъ преобладеніе и заглушаетъ оригинальное творчество.

Архитекторъ-мастеръ долгое время вознаграждался, какъ простой рабочій, т.-е. обыкновенно поденной платой.

Его положеніе относительно тѣхъ лицъ, которыя прибѣгали къ его знаніямъ, ничуть не отличалось отъ положенія домашней прислуги: даже у Косьмы Медичи въ его отношеніяхъ къ художникамъ чувствуется нѣкоторая доля покровительства какъ бы господина къ своимъ служителямъ, и нельзя удержаться отъ нѣкотораго удивленія при видѣ того, что при Піи II архитекторъ апостолическаго дворца занимаетъ такое же положеніе, какъ возчики, пастухи и водоносы.

Таково было, согласно любопытнымъ документамъ, опубликованнымъ Мюнцемъ, положеніе художниковъ, первыхъ двигателей Ренессанса.

Въ XVI вѣкѣ оно мѣняется: обязательный участникъ всѣхъ великихъ предпріятій, онъ занимаетъ въ обществѣ особое положеніе.

При Юліи II архитектора фамиліи Санъ-Галло въ реестрахъ еще обозначаются какъ простые мастера-плотники; но тотъ же Юлій II шлетъ къ Микель-Анджело настоящія посольства, и до эпохи Бернини, услуги котораго будутъ оспаривать владѣтельные князья, положеніе архитектора все возвышается.

Прежде всего ослабляется корпоративная связь:

Благодаря реформѣ, которая во Франціи повторится при Людовикѣ XIV, мѣсто корпорацій стремятся занять академіи.

Затѣмъ измѣняется и дѣлается болѣе приличнымъ способъ вознагражденія. Часто уплата скрывается подъ видомъ почетныхъ пенсій:

Встрѣчаются случаи, когда архитектора получали должности при папскомъ дворѣ и, быть-можетъ, даже пользовались духовными бенефиціями.

Браманте получаетъ доходы, связанные съ функціями прикладыванія печатей къ булламъ;

Леонардо да Винчи, Джуліо Романо и Микель-Анджело уступаются права на таможенныя пошлины, октруа и пеажи.

Личность такихъ художниковъ, которая выдвигается еще ихъ высокимъ положеніемъ въ обществѣ, настолько замѣтна въ ихъ творчествѣ,—какъ въ архитектурѣ, такъ равно и въ живописи,—что каждое произведеніе само свидѣтельствуетъ объ имени своего автора.

Эти архитектора эпохи Ренессанса обладали универсальностью таланта,—все, касающееся формы, входило въ ихъ область: разнообразіе дарованій такого художника, какъ Микель-Анджело, встрѣчается въ различной степени у всѣхъ представителей искусства; достаточно указать на Перуцци — живописца, Дж. Сансовино — скульптора и Рафаэля — архитектора.

Въ произведеніи, руководимомъ такими мастерами, все исходитъ изъ одной общей мысли какъ детали скульптуры и живописнаго орнамента, такъ равно и главныя линіи архитектуры: ни скульпторъ не нуждается въ архитекторѣ для пьедестала своей статуи, ни архитекторъ не страдаетъ отъ причудъ перваго; превосходство Ренессанса и заключается въ томъ, что онъ обладаетъ не независимыми между собою искусствами, но однимъ искусствомъ, гдѣ сливаются всѣ способы выраженія прекраснаго.

XX.

РЕНЕССАНСЪ ВО ФРАНЦІИ,

ВЪ ЕВРОПѢ.

ОБЩАЯ КАРТИНА РАЗВИТІЯ И ГЛАВНѢЙШІЯ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА ВНѢ ИТАЛІИ.

Вернемся снова во Францію именно къ тому моменту, когда въ Италіи возрожденіе античнаго искусства совершилось уже въ столь полномъ объемѣ, какъ это мы видимъ въ капеллѣ Пацци, относящейся приблизительно къ 1430 г.

Въ это время у насъ (во Франціи) господствуетъ одно искусство — цвѣтущая (fleuri) готика: въ Руанѣ возводятъ хоръ при церкви сенъ-Уэнъ, строятся такія гражданскія зданія, какъ отель Жака-Кёра, дворецъ въ Шатодэнѣ; готическая архитектура имѣетъ передъ собой еще цѣлый вѣкъ существованія, и ей еще предстоитъ пережить послѣднее преобразованіе, т.-е. пламенѣющій стиль.

Толчокъ отъ переворота, совершившагося по ту сторону Альпъ, почувствуется лишь въ моментъ, когда благодаря связи Анжуйскаго дома съ Италіей и походамъ Карла VIII и Людовика XII французы воочію увидятъ чудеса Ренессанса, съ его уже почти вѣковымъ прошлымъ. Но передача итальянскихъ идей произойдетъ лишь медленнымъ путемъ. Уже въ самой срединѣ царствованія Людовика XII готическое искусство развернется со всей роскошью на фасадахъ дворца парламента въ Руанѣ, и его отпечатокъ будетъ чувствоваться до конца эпохи французскаго Ренессанса.

Итальянское вліяніе отразится исключительно на формахъ.

Въ декоративной обработкѣ оно отразится болѣе сдержаннымъ вкусомъ, большимъ чувствомъ мѣры и спокойствія; затѣмъ француз-

скіе архитектора почерпнутъ отсюда, какъ новый элементъ, общую тему ордеровъ, которые будутъ ими трактоваться съ особенной независимостью и свободой: внѣшность зданій подвергнется измѣненію, но общая концепція останется французской.

Чтобы оцѣнить этотъ вполнѣ самобытный характеръ французскаго Ренессанса, достаточно обратиться (стр. 488) къ исторіи послѣднихъ измѣненій готическаго жилища.

Въ изложеніи ея мы далеко перешли за моментъ экспедицій Карла VIII и Людовика XII; нами были указаны отели Клюни, la Trémoille и Санскій, и въ этихъ жилищахъ мы ничего не находимъ, чтобы ни вытекало естественнымъ путемъ изъ идей средневѣковья.

Ни планъ ни внѣшній видъ зданій еще не наводятъ на мысль объ Италіи:

Въ планѣ ничто не напоминаетъ итальянскихъ анфиладъ, и особенное вниманіе обращено на мелкія удобства жизни, что составляетъ контрастъ съ тѣмъ величавымъ пренебреженіемъ, которое проявляютъ итальянцы ко всему, не имѣющему цѣлью внѣшней представительности: у французовъ помѣщенія имѣютъ совершенно опредѣленное назначеніе и согласно ему группируются въ особые корпуса зданія съ особыми для каждаго выходами и лѣстницами, которые располагаются безъ малѣйшей заботы о прямолинейности или симметріи, руководясь въ этомъ единственно лишь удовлетвореніемъ насущныхъ потребностей; словомъ,—это безпорядокъ, но вытекающій изъ разумныхъ основаній.

Въ такой же степени зданія обѣихъ школъ различаются и по внѣшней физіономіи:

Въ Италіи мы встрѣчали лишь такіе дворцы, гдѣ фасады прямые, однообразные, почти безъ выступовъ, гдѣ окна всѣ одинаковыя, гдѣ всѣ помѣщенія охватываются одной крышей и ничѣмъ не выражаются во внѣшности; здѣсь не видно каминныхъ трубъ, крыши плоскія, безъ люкарнъ и скрываются за выступомъ карнизовъ.

Наоборотъ, во Франціи все внутреннее расположеніе зданія читается и въ его внѣшности:

Каждый корпусъ помѣщеній имѣетъ свою структуру, каждая лѣстница имѣетъ свою ясно выдѣленную клѣтку, помѣщенную въ башенкѣ; и эти лѣстницы идутъ не прямыми маршами, какъ въ Италіи, но спиралью, какъ въ средніе вѣка. Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, какъ, напр., въ сенъ-Жермэнъ и въ ла Мюэттъ (la Muette) встрѣчаются террасы поверхъ сводовъ, обыкновенно же зданія покрываются крутыми крышами, которыя являются излюбленнымъ мотивомъ средневѣковья и столь хорошо отвѣчаютъ климату Франціи,

съ ея дождливыми и снѣжными зимами; эти огромныя крыши освѣщаются люкарнами, обработанными щипцами, и декорируются трубами, высота которыхъ позволяетъ выходить дыму безпрепятственно.

Въ окнахъ, распредѣленныхъ единственно въ зависимости отъ потребностей внутренняго устройства, не замѣчается ни правильнаго разстановленія ни одинаковой величины: повсюду полнѣйшая беззаботность относительно идей симметріи, которымъ подчиняются архитектора по ту сторону Альпъ.

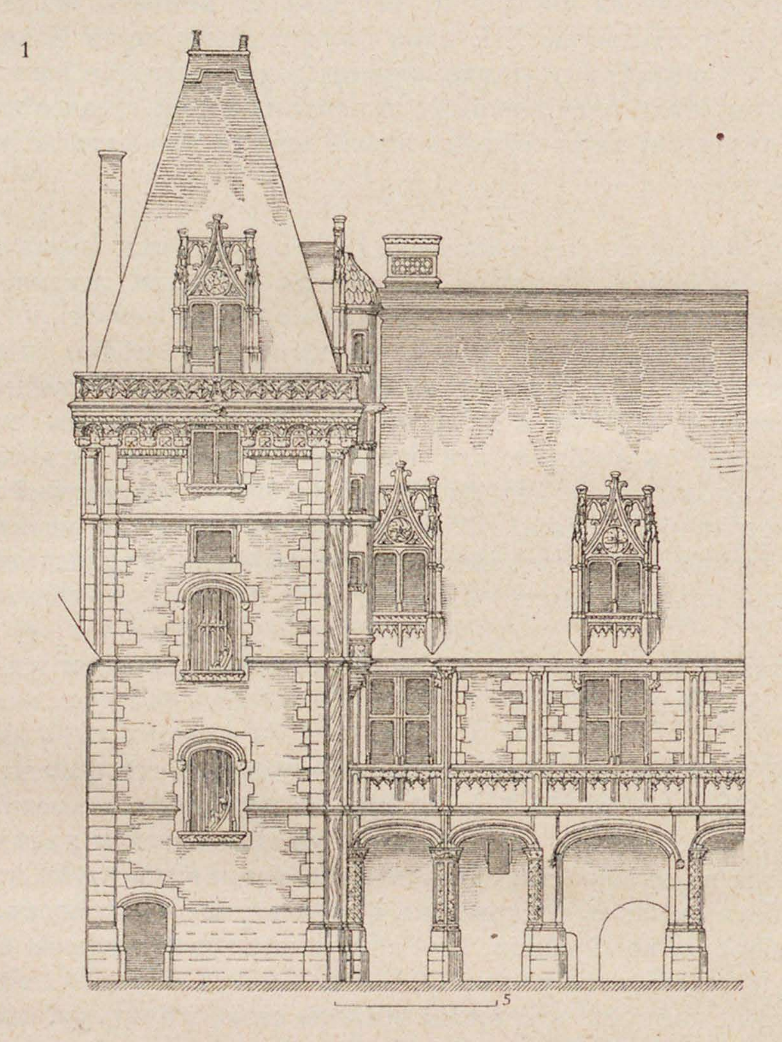
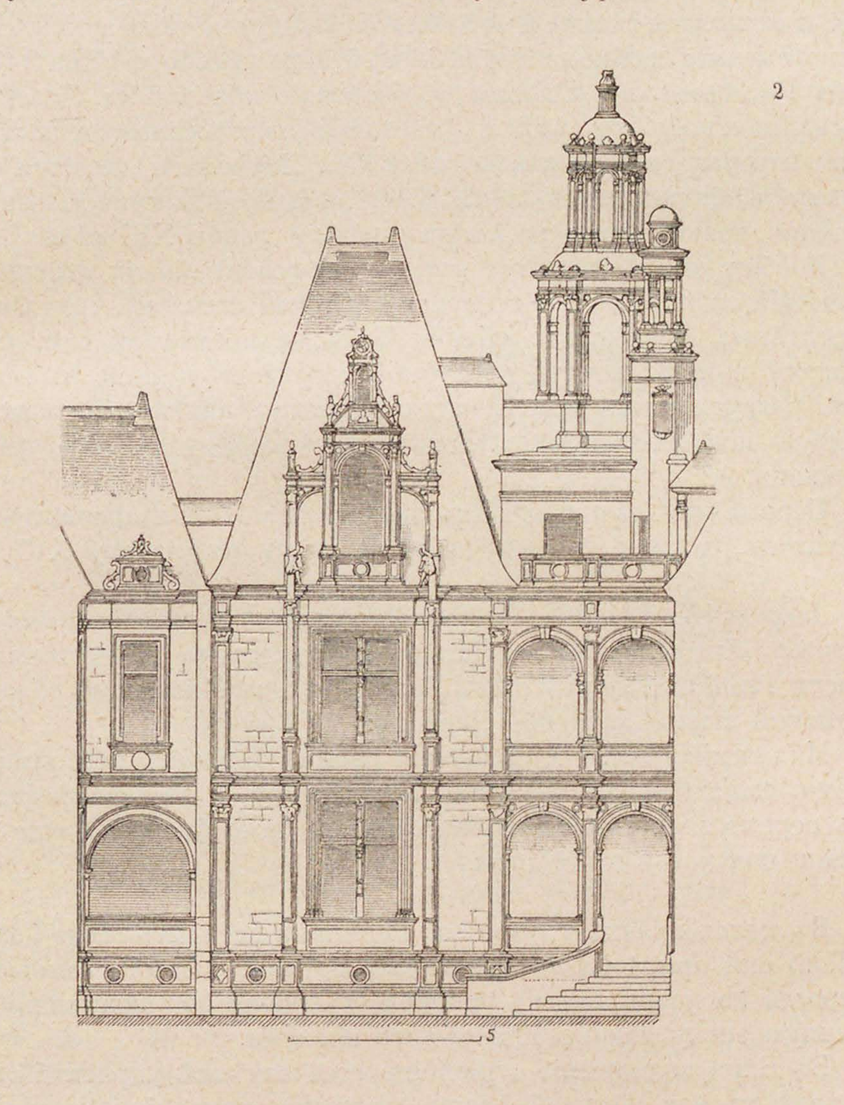


Рис. 1 и 2 изображаютъ въ видѣ примѣровъ два фрагмента, гдѣ проявляется эта свобода пріемовъ французскаго Ренессанса: рис. 1 заимствованъ изъ замка Блуа (корпусъ эпохи Людовика XII), рис. 2— изъ отеля Эковилль (Ècovill), построеннаго къ концу царствованія Франциска I; при Людовикѣ XII, послѣ двухъ походовъ въ Италію, все готическое убранство еще удерживается, кромѣ простого добавленія нѣкоторыхъ орнаментовъ, заимствованныхъ изъ классическаго

искусства. При Франциске I зданія еще не утратили тѣхъ смѣлыхъ и живописныхъ силуэтовъ, которые извнѣ говорятъ о внутреннемъ устройствѣ, и если здѣсь мы находимъ ордера, то они облекаются въ легкія формы, гдѣ чувствуется духъ готическаго искусства, его вкусъ къ разнообразію, чувствуется изящная причудливость, которой не допускала даже миланская школа архитектуры.



Таковъ общій характеръ французскаго искусства: средніе вѣка, кажется, какъ бы продолжаютъ еще жить, освобождаясь отъ преувеличеній послѣдней эпохи и сохранивъ одинственно лишь то, что было цѣннаго въ его свободныхъ стремленіяхъ.

Обратимся къ болѣе подробному обзору главнѣйшихъ эпохъ

ЭПОХИ ФРАНЦУЗСКАГО РЕНЕССАНСА.

Послѣдніе годы царствованія Людовика II; царствованіе Карла VIII (1483 — 1498). — Первые памятники, гдѣ проглядываютъ нѣкоторыя итальянскія вліянія, представляютъ собою изолированныя произведенія и относятся скорѣе къ области скульптуры, чѣмъ архитектуры; таковы именно: гробница Карла Анжуйскаго въ соборѣ Мана (1475 г.), Гробъ Господень въ Solesme и особенно капелла св.-Лазаря въ Марсельскомъ соборѣ (1480 г.), настоящій перлъ самаго деликатнаго стиля, которая создана итальянцемъ Фр. Лаурана и является единственнымъ, быть-можетъ, примѣромъ аркады съ классическими пропорціями, появившимся на почвѣ Франціи ранѣе XVI вѣка.

Вообще можно сказать, что въ монументальной архитектурѣ готическій элементъ господствуетъ въ такой степени, что дѣлаетъ незамѣтнымъ итальянское вліяніе. Такъ, въ Амбуазѣ все, сохранившееся до насъ, носитъ готическій характеръ и лишь въ нѣкоторыхъ, разрушенныхъ теперь частяхъ, можно видѣть по гравюрамъ Дюсерсо кое-какія детали украшеній, почерпнутыя изъ чуждаго источника.

Первыя композиціи цѣлыхъ зданій, гдѣ Италія наложитъ свой отпечатокъ, должно отнести не ранѣе, какъ къ началу XVI вѣка.

Людовикъ XII (1498—1515) и начало царствованія Франциска I.— Въ эпоху Людовика XII въ Италіи одновременно существовали въ области Рима элегантный стиль Браманте, а въ Миланской области— цвѣтистый стиль Павійской Чертозы:

Миланскій стиль, подкупавшій своимъ блескомъ и своими причудами, далекими отъ классики, повидимому, и доставилъ французамъ первые элементы ихъ Ренессанса, и даже французы еще болѣе развили вольности этого стиля.

Въ колокольняхъ собора въ Турѣ и на фасадахъ замка Гэллонъ (Gaillon) они примѣняютъ нѣкоторые мотивы, заимствованные изъ ордеровъ, но не въ такихъ пропорціяхъ, какія они получили бы въ античную эпоху или въ Италіи того времени.

Въ Блуа подражаніе ограничивается замѣной украшеній, заимствованныхъ изъ мѣстной флоры, листьями аканѳа, іониками и тѣми орнаментами изъ завитковъ, которые у итальянцевъ называются „гротесками".

Для сводовъ еще продолжаетъ примѣняться нервюрная система, и если стрѣльчатая форма исчезаетъ съ фасадовъ, то замѣна ея полуциркульной аркой совершается не сразу, еще останавливаются на переходной, менѣе строгой формѣ, т.-е. на плоской аркѣ (стр. 598, рис. 1).

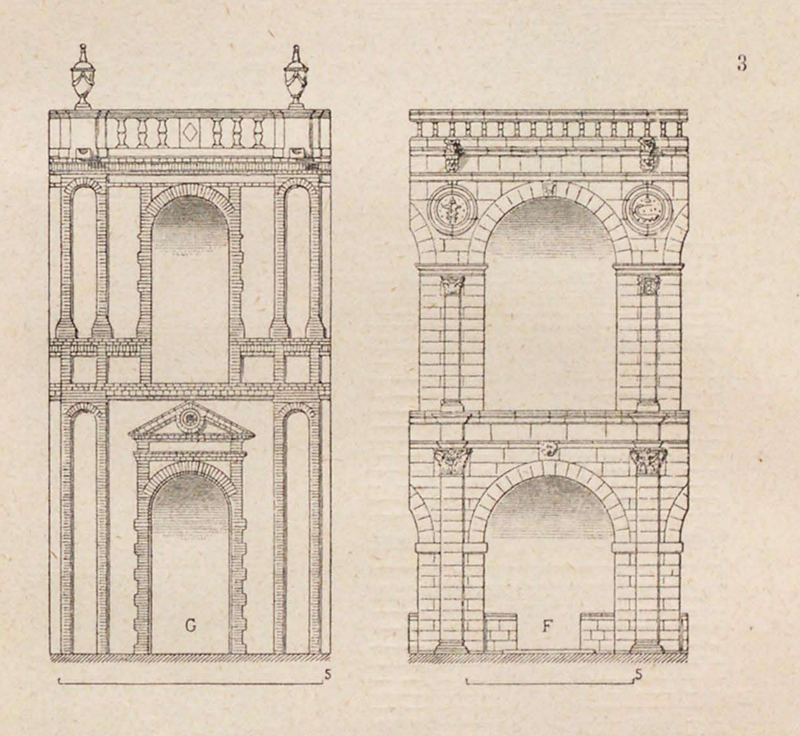
Рис. 3 и 4 представляютъ архитектуру времени Франциска I, въ ея главнѣйшихъ разновидностяхъ.

Въ Фонтенебло (F) примѣняются ордера безъ модульныхъ пропорцій;

Въ сенъ-Жермэнъ (G) ордера замѣнены простыми кирпичными пилястрами (chaînes) на фонѣ каменной бутовой кладки;

Въ замкѣ, называемомъ Мадридскимъ (M), аркады плоской формы, съ крайне капризнымъ распредѣленіемъ колонокъ, пилястръ, фризовъ и изразцовыхъ медальоновъ.

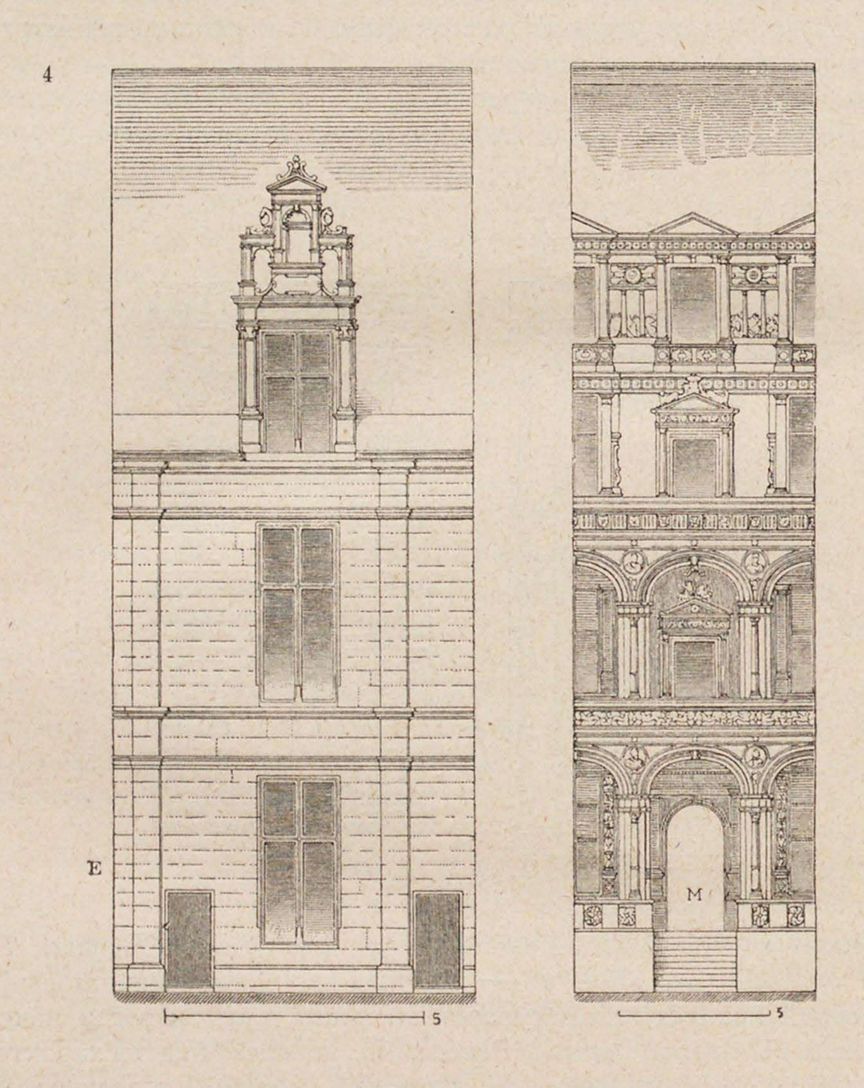
Никогда еще не было искусства болѣе гибкаго, болѣе капризнаго и болѣе разнообразнаго, болѣе чуждаго условностямъ.



Конецъ царствованія Франциска I и царствованіе Генриха II (періодъ отъ 1540 до 1559 г.). — Въ послѣдніе года царствованія Франциска I архитектура вступаетъ на новый путь и тогда начинается какъ бы второй періодъ Ренессанса, который будетъ характеризоваться болѣе отвлеченной гармоніей, болѣе классической регулярностью.

Замокъ Экуанъ (Écouen), начатый около 1532 г., является однимъ изъ первыхъ памятниковъ, гдѣ обнаруживается реформа искусства: именно здѣсь въ первый разъ, быть-можетъ, главный эффектъ ансамбля достигается исключительно помощью ритма линій и правильности пропорцій (рис. 4, E).

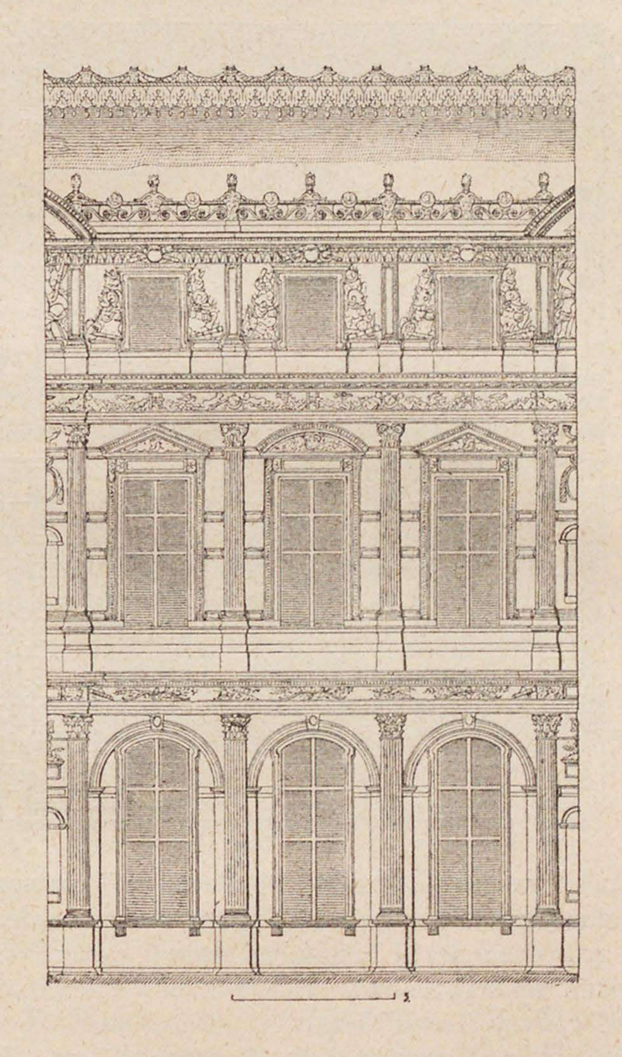
Замокъ Экуанъ, однако, представляетъ собою произведеніе переходнаго характера: его достоинство лежитъ въ сочетаніи качествъ двухъ эпохъ,—разнообразія и корректности. Въ построеніи одного такого звена, какъ E, архитекторъ не считалъ нужнымъ даже помѣщать ось оконъ въ срединѣ; въ планѣ господствуетъ еще не симметрія, но равновѣсіе, уже основанное на расчетѣ: однѣмъ массамъ соотвѣтствуютъ другія.



Четыре угловыхъ павильона еще различаются въ деталяхъ, но ихъ силуэты уравновѣшиваются; капелла не повторяетъ лежащаго противъ нея павильона, но напоминаетъ его: здѣсь имѣется сущность симметричнаго пріема, но съ разнообразіемъ въ деталяхъ, что сообщаетъ этой композиціи, уже классической, всю прелесть созданій предыдущаго періода.

Энси-ле-Франкъ (Ancy-le-Franc) отмѣчаетъ дальнѣйшій шагъ по начатому пути. Но всѣ средства такой архитектуры, которая подчинена строгимъ законамъ симметріи и модульныхъ пропорцій, обнаруживаются лишь около 1540 г. въ сооруженіи Лувра.

Если исключить дворецъ Канцеляріи, съ которымъ ни одно современное зданіе не можетъ быть поставлено вровень, Лувръ (рис. 5) представляетъ собою прекраснѣйшій примѣръ ордеровъ, примѣненныхъ въ обработкѣ фасадовъ.



5

Нигдѣ они не трактовались съ бо̀льшимъ уваженіемъ къ каноническимъ формамъ, нигдѣ они не были размѣщены съ бо̀льшимъ искусствомъ. Ни одной детали, гдѣ бы чувствовалась напряженность или изысканность. Каждый этажъ выражается особымъ ордеромъ и, зданіе самымъ оригинальнымъ и благороднымъ образомъ увѣнчавается аттикомъ, какъ бы монументальнымъ антаблеманомъ.

Однообразіе линій нарушается выступами съ пристѣнными колоннами, и, какъ у Браманте, переходомъ между ордерами служатъ высокіе стилобаты. Едва ли возможно придать болѣе движенія массамъ болѣе корректнымъ: со времени Пьера Леско французскій Ренессансъ, не копируя Италіи, идетъ съ ней наровнѣ.

Направленіе, сообщенное П. Леско, продолжается при Генрихѣ II Филибертомъ Делормомъ, строителемъ Тюильри (Tuileries), Saint-Maur'а и Анэ.

6

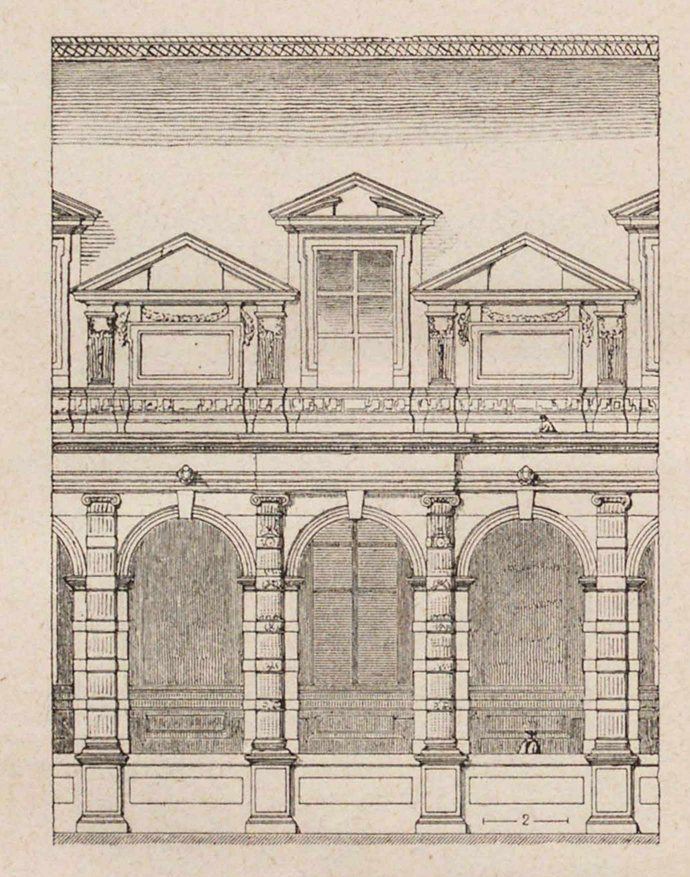


Рис. 6 представляетъ одинъ фрагментъ Тюильри (1564 г.): вытянутыя аркады, колонны съ тамбурами, живописное устройство крышъ,—все это отличается непринужденной смѣлостью, полнымъ жизни и истинно французскимъ стилемъ, хотя и не столь строгимъ, безъ сомнѣнія, какъ у Пьера Леско.

Въ Тюильри преемникомъ Ф. Делорма былъ Ж. Бюлланъ (J. Bullant), которому долгое время приписывались первыя конструкціи Экуана и который, по крайней мѣрѣ, имѣлъ честь закончить этотъ ше-д'ёвръ.

Назовемъ еще среди лицъ, работавшихъ во Франціи въ классическомъ стилѣ, П. Шамбижъ (P. Chambige), которымъ сооружены галлереи, служащія основаніемъ галлереѣ Аполлона; и, наконецъ,

скульптора Жана Гужона, который возвелъ декоративное искусство на ту же высоту, какъ П. Леско архитектуру (фасады Лувра, фонтанъ des Innocents).

Общій выводъ. Состояніе архитектуры во Франціи передъ религіозными войнами. — Творческій періодъ французскаго Ренессанса завершается въ эпоху Тюильри и окончанія Экуана.

Прежде чѣмъ миновать указанную дату, необходимо сгруппировать въ общемъ обзорѣ предшествующіе ей факты.

Эти факты, взятые въ ихъ совокупности, классицифируются сами собой почти такъ, какъ это сейчасъ будетъ указано:

1, Царствованіе Карла VIII:
Незначительныя, еще изолированныя, произведенія архитектуры или скорѣе итальянской скульптуры; ничего итальянскаго въ монументальной архитектурѣ;

2, Эпоха Людовика XII:
Нерѣшительное появленіе рисунка и моденатуры ордеровъ;

3, Большая часть царствованія Франциска I:
Широкое примѣненіе ордеровъ, но еще лишенныхъ модульныхъ пропорцій;

4, Генрихъ II:
Окончательное усвоеніе канонической пропорціи.

Изложенная классификація, весьма понятно, имѣетъ въ виду лишь общій ходъ совершившагося прогресса: имѣются изолированныя попытки, гдѣ Франція не только уклоняется съ этого пути, но и идетъ впереди Италіи; и много могло бы возникнуть вопросовъ о первенствѣ, если бы не являлось естественнымъ и съ той и съ другой стороны отнести однѣ и тѣ же формы къ логическимъ выводамъ изъ одного общаго принципа. Ограничимся лишь двумя примѣрами:

Ранѣе П. Леско намъ совершенно неизвѣстны фасады съ ордерами пилястръ, разрѣзанные выступами съ колоннами; и кладка рядами для украшенія колоннъ впервые была примѣнена Ф. Делормомъ.

Школы. — Кромѣ того необходимо опредѣлить долю мѣстныхъ вліяній въ французскомъ Ренессансѣ: искусство Ренессанса, какъ и средневѣковья, имѣетъ свою географію.

Школа Луары представляетъ изящный и легкій Ренессансъ, который въ подражаніи ордерамъ умѣетъ хранить самую изысканную соразмѣрность. Гэллонъ (Gaillon), отели-особняки въ Лошѣ и Руанѣ, Азеи-ле-Ридо и Шамборъ образуютъ такую группу, гдѣ зданія обладаютъ семейнымъ сходствомъ, особой физіономіей, которая является, быть можетъ, наиболѣе яснымъ выраженіемъ идеала французскаго Ренессанса.

Школа Фонтенебло отличается характерной простотой (стр. 601, рис. 3, F), которая встрѣчается въ сенъ-Жермэнскомъ зàмкѣ (та же стр. рис. 3, G) и которая царила въ сооруженіяхъ la Muette.

Бургонская школа отличается отъ другихъ безпокойными деталями, орнаментаціей, слишкомъ часто выступающей изъ масштаба, но всегда оригинальной и полной жизни: декоративная обработка въ Tanlay, Pailly и Санскомъ архіепископствѣ была исполнена именно наслѣдниками готическихъ скульпторовъ Бургони.

Южная Франція обладаетъ архитектурой, главнымъ представителемъ которой былъ N. Bachelier и наиболѣе характернымъ памятникомъ который является отель d'Assezat въ Тулузѣ. Она выдѣляется широтою формъ, доведенной иногда до излишества (Тулуза, Maison de pierre), и деталями, гдѣ чувствуется, какъ въ Бургони, что художники непосредственно вдохновлялись античными моделями (зàмокъ Бурназель, Aveyron):

Бургундія заимствуетъ свои образцы изъ арокъ Отэна и Лангра, а южная Франція — изъ развалинъ Прованса и Лангедока.

На побережьѣ океана, въ Ла-Рошели, въ Канѣ архитектура придерживается средины между строгимъ характеромъ южнаго искусства и деликатностью Луарской школы (ратуша въ Ла-Рошели, отель Эковилль въ Канѣ, стр. 599).

Не только каждая провинція обладаетъ своимъ стилемъ, но этотъ стиль развивается, согласно провинціямъ, болѣе или менѣе быстро: каждая провинція имѣетъ свою хронологію.

Такъ, напр., при Генрихѣ II въ то время, какъ Филибертъ Делормъ сооружаетъ Тюильри и Анэ, на берегахъ Луары возводятъ зàмокъ Сюлли еще въ стилѣ ранняго Ренессанса.

Но на всей французской территоріи развитіе искусства задерживается печальнымъ временемъ религіозныхъ войнъ, которое и для архитектуры будетъ періодомъ застоя; начиная съ 1572 г. существованіе архитектуры во Франціи кажется какъ бы прекратившимся.

Пробужденіе обнаружится лишь послѣ успокоенія внутренней борьбы, въ началѣ XVII вѣка.

ПРОЯВЛЕНІЯ РЕНЕССАНСА ВЪ ОСТАЛЬНОЙ ЕВРОПѢ.

Послѣ сдѣланнаго обзора слѣдовъ итальянскаго искусства во Франціи, прослѣдимъ ихъ въ остальной Европѣ:

Одной изъ первыхъ странъ, куда, мы видимъ, проникаютъ идеи Ренессанса, является Венгрія.

Въ 1499 г. Матвѣй Корвинъ вызываетъ архитекторовъ изъ Италіи; и капелла Ягеллоновъ въ Краковѣ, возведенная въ 1520 г., служитъ намъ примѣромъ этого отдаленнаго импорта чистѣйшаго итальянскаго стиля.

Въ Прагѣ большой залъ Бельведера, построенный П. делла Стелла представляетъ собою совершенно итальянское и благороднѣйшаго характера произведеніе.

Испанія усвоиваетъ формы новой архитектуры во времена Карла V, внося въ интерпретацію ихъ извѣстный мавританскій вкусъ, что и составляетъ оригинальность испанской школы.

Въ этой странѣ имѣются зданія безукоризненнаго стиля: архіепископство въ Алкалѣ, клуатръ въ Лупріанѣ, ворота въ Бургосѣ.

Въ общемъ чувствуется тенденція, какъ это было у арабовъ, расточать орнаментъ до излишества.

Отмѣченная тенденція къ избыточности и къ скульптурѣ, заполняющей плоскости на подобіе ковра, проявляется въ ц. св.-Георгія въ Валладолидѣ и въ госпиталѣ св.-Креста въ Толедо. Въ дворцахъ Севильи преобладаетъ причудливость: пилястры, иногда представляющія форму стоекъ, увѣнчанныхъ подбалками, вырождаются въ gaînes de thermes (гермы), которыя уширяются къ вершинѣ; линіи ломаются, выступы умножаются безъ мѣры.

Это же искусство, мощное, но безпокойное, Карлъ V переноситъ въ свои германскія владѣнія; его можно видѣть въ зàмкѣ Шальбургъ (Challaburg) и особенно въ Гейдельбергѣ:

Къ испанскимъ элементамъ сѣверныя школы прибавляютъ крутую крышу, готическій щипецъ, а также ажурную башенку, заимствованную изъ старыхъ средневѣковыхъ жилищъ.

И, безъ сомнѣнія, этотъ порывистый стиль, эти изрѣзанные щипцы, эти выступы, эти cul de-lampes, эти пинакли, вырисовывающіеся на фонѣ неба, эти смѣлые силуэты болѣе отвѣчали сѣвернымъ странамъ, чѣмъ спокойныя линіи итальянской архитектуры, которыя нуждаются въ яркомъ освѣщеніи.

При Карлѣ V этотъ Ренессансъ проникаетъ во Фландрію, гдѣ его главными памятниками являются ратуши Лейдена, Антверпена и дворецъ Malines; вліяніе его чувствуется до самого Безансона именно въ декоративной обработкѣ дворца Гранвеллы.

Наконецъ, при посредствѣ той же Испаніи, Ренессансъ переносится въ Новый свѣтъ и воспроизводится съ его испанскими особенностями, пылкостью и ослѣпительными причудливостями, въ религіозныхъ зданіяхъ южной Америки.

Въ Португаліи, въ аркадахъ монастыря Белемъ готическія формы сочетаются съ скульптурой, подобной ковру, испанскаго Ренессанса.

Въ Англіи стиль Ренессанса усвоивается сравнительно позже.

При Тюдорахъ здѣсь создается типъ жилищъ, гдѣ удачное устройство оконъ позволяетъ бороться въ границахъ возможнаго съ вызывающими уныніе туманами: лишь съ трудомъ англичане рѣшаются покинуть эти формы, которыя столь счастливо отвѣчаютъ климату ихъ страны, они ихъ хранятъ до XVII вѣка, чтобы вскорѣ же послѣ короткаго перерыва вернуться вновь къ нимъ; тотъ же архитекторъ, который возвелъ хр. св.-Павла въ Лондонѣ, въ молодости своей строилъ въ готическомъ стилѣ.

Однимъ изъ рѣдкихъ англійскихъ зданій XVI вѣка, гдѣ обнаруживаются нѣкоторыя изъ тенденцій Ренессанса, является хоръ (алтарь) въ Оксфордѣ; первымъ апостоломъ классическаго искусства въ Англіи въ началѣ XVII вѣка былъ Иниго Джонсъ (Inigo Jones), авторъ большого зала въ Уайтгальскомъ дворцѣ (Whitehalle) и монументальнаго проекта зданія Парламента.

Таковъ общій ходъ движенія, которое беретъ начало въ Италіи и, менѣе чѣмъ въ столѣтіе, распространяется отъ Венгріи до Новаго свѣта.

Остается еще разсмотрѣть конструктивные пріемы въ ихъ деталяхъ и главные типы зданій.

ДЕТАЛИ КОНСТРУКТИВНЫХЪ ПРІЕМОВЪ И ФОРМЪ.

КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРІЕМЫ.

Если французскіе памятники Ренессанса съ одной стороны походятъ на итальянскіе своими формами, то съ другой между ними лежитъ ясное различіе въ способахъ исполненія.

Матеріалы. — То, что имѣется наиболѣе итальянскаго, быть-можетъ, въ французскихъ конструкціяхъ Ренессанса,—это сочетаніе камня съ кирпичемъ.

Кирпичъ, вышедшій изъ употребленія почти повсюду въ средніе вѣка, начинаетъ примѣняться снова при первыхъ же сношеніяхъ съ Италіей:

Части дворца въ Блуа, восходящія ко времени Людовика XII, построены, какъ и большинство итальянскихъ дворцовъ, изъ кирпича съ украшеніями изъ камня; въ сенъ-Жермэнскомъ замкѣ и въ ла-Мюэттъ стѣны выложены изъ бутоваго камня съ декоративными линіями изъ кирпича.

Значитъ матеріалы тѣ же, что и въ Италіи, но сходство прекращается, коль скоро мы перейдемъ къ способу ихъ примѣненія:

Зубчатая (штрабой) кладка. — На стр. 532 былъ описанъ особый пріемъ итальянцевъ, которые возводятъ вчернѣ корпусъ зданія и потомъ вставляютъ, инкрустируютъ наличники оконъ, пояски или карнизы.

Ничего подобнаго не видно въ французской архитектурѣ.

Французы, воспитанные въ школѣ средневѣковыхъ мастеровъ, не представляютъ себѣ декораціи, независимой отъ структуры; если ими и обдѣлываются наличники изъ иныхъ, чѣмъ употребленные для стѣнъ, матеріаловъ, то по крайней мѣрѣ они полагаютъ необходимымъ, чтобы эти матеріалы связывались съ остальной конструкціей и образовывали съ нею одно цѣлое:

Во Франціи связанная кладка господствуетъ безъ всякихъ исключеній.

Обтеска послѣ укладки на мѣсто. — Среднимъ вѣкамъ былъ извѣстенъ одинъ только способъ конструкціи, гдѣ камни укладывались совершенно вытесанные, какъ съ лицевой стороны, такъ и съ постелей и по вертикальнымъ швамъ; никогда готическая скульптура не исполнялась въ камняхъ, уложенныхъ на мѣсто.

Практика обтесывать камни на мѣстѣ представляетъ римскую традицію, которая сохранилась лишь въ Италіи.

Она составляла необходимость для такой архитектуры, которая пользовалась, какъ украшеніемъ, каннелюрами колоннъ, продолжающимися отъ одной постели до другой, фризами съ непрерывнымъ рисункомъ, большими барельефами, покрывающими цѣлыя плоскости:

Практика обтески камней въ кладкѣ проникла во Францію въ эпоху Ренессанса вмѣстѣ съ деталями орнамента, которыми она вызывалась.

Но этотъ методъ, дававшій возможность нарушить связь между декоративной обработкой и структурой, къ счастью, лишь медленно достигъ преобладанія. Въ теченіе всего царствованія Людовика XII готическая традиція, повидимому, продолжала существовать: почти всегда орнаментъ настолько точно заключается въ предѣлахъ каждаго камня, что безъ сомнѣнія онъ исполнялся ранѣе укладки на мѣсто.

Первые памятники царствованія Франциска I были возведены также изъ матеріаловъ, подготовленныхъ заранѣе, и зданія ранняго французскаго Ренессанса своими искренними формами, своимъ правдивымъ стилемъ, чѣмъ они обладаютъ наравнѣ съ готическими зданіями и что составляетъ одно изъ ихъ привлекательныхъ свойствъ, въ значительной степени обязаны именно этому обязательному согласованію формы и структуры.

Своды. — Тогда какъ итальянская архитектура покидаетъ нервюрный сводъ, у французовъ онъ примѣняется до средины XVI вѣка:

Замки Блуа и сенъ-Жермэнскій имѣютъ своды, построенные только по готическому способу, „à la mode française“, какъ говорилъ Ф. Делормъ; единственное новшество состоитъ въ употребленіи кирпича для распалубокъ. Какъ и въ средніе вѣка, придерживаются такихъ формъ, которыя легко исполнить.

Не ранѣе какъ въ эпоху Ф. Делорма начинаютъ затруднять задачу, т.-е. начинаютъ избирать произвольно болѣе или менѣе сложную форму свода и примѣнять къ ней болѣе или менѣе разорительный способъ кладки.

Тогда именно и кладется начало геометрическимъ тонкостямъ современной стереотоміи.

Деревянныя конструкціи.—Конструкціи въ видѣ рамъ (pans de bois), т.-е. на подобіе современныхъ фахверковыхъ построекъ, столь часто примѣнявшіяся во французской частной, обывательской архитектурѣ, почти неизвѣстны въ Италіи и употребляются во Франціи исключительно согласно средневѣковой традиціи, мѣняется лишь декоративная обработка.

Что касается крышъ, то онѣ не только воспроизводятъ крутые подъемы готическихъ крышъ, но и конструируются способомъ значительно болѣе систематическимъ, чѣмъ даже въ XV вѣкѣ, именно согласно системѣ неполныхъ, безъ затяжекъ фермъ (стр. 284).

Какъ единственная новая форма, появляется выпуклая крыша, остовъ которой состоитъ изъ двойныхъ реберъ, образуемыхъ толстыми досками, положенными на ребро и связанными нагелями; этотъ

типъ созданъ Ф. Делормомъ, а принципъ его нашелъ примѣненіе, по случайному совпаденію, уже отмѣченному нами ранѣе, въ старыхъ итальянскихъ крышахъ Падуи и Виченцы.

Лувръ въ настоящее время представляетъ ломаную крышу, „мансарду“: и въ существующихъ стропилахъ и въ рисункахъ Дюсерсо ничто не позволяетъ отнести эту форму къ эпохѣ Ренессанса; весьма вѣроятно, что первоначальная крыша П. Леско отвѣчала типу двухскатной крыши, единственному типу, который допускался въ средніе вѣка и можетъ быть признанъ разумнымъ.

Жолоба, столь обычные въ средніе вѣка, рѣдко встрѣчаются въ эпоху Ренессанса; ихъ находятъ въ старомъ Луврѣ, въ за̀мкѣ Pailly и въ нѣкоторыхъ памятникахъ позднѣйшаго времени, обыкновенно же краевыя черепицы спускаются съ карниза и непосредственно съ нихъ скатывается вода. Такой случай представляютъ, среди другихъ примѣровъ, Экуанъ, Шамборъ и др.

ДЕКОРАТИВНАЯ ОБРАБОТКА.

ОРДЕРА.

Общій видъ. Композиціи фасада.—Нами были установлены эпохи, когда проникаютъ формы ордеровъ и затѣмъ ихъ пропорціи: формы—въ началѣ царствованія Людовика XII, пропорціи—къ концу царствованія Франциска I.

Попытаемся установить ходъ идей, которыя руководятъ этимъ постепеннымъ примѣненіемъ ордеровъ.

На рис. 1 изображено два фрагмента фасадовъ съ пилястрами, заимствованные изъ домовъ въ Орлеанѣ и принадлежащіе одинъ эпохѣ Франциска I, другой—эпохѣ Генриха II; на разрѣзахъ указано соотношеніе между линіями архитектуры и уровнями половъ и оконъ.

Что наиболѣе поражаетъ въ фасадѣ А,—это видъ антаблемана, т. е. чрезмѣрная высота фриза *f* и незначительность размѣровъ увѣнчавающаго его карниза *c*.

Эти кажущіяся аномаліи не имѣютъ ничего произвольнаго и объясняются слѣдующимъ образомъ:

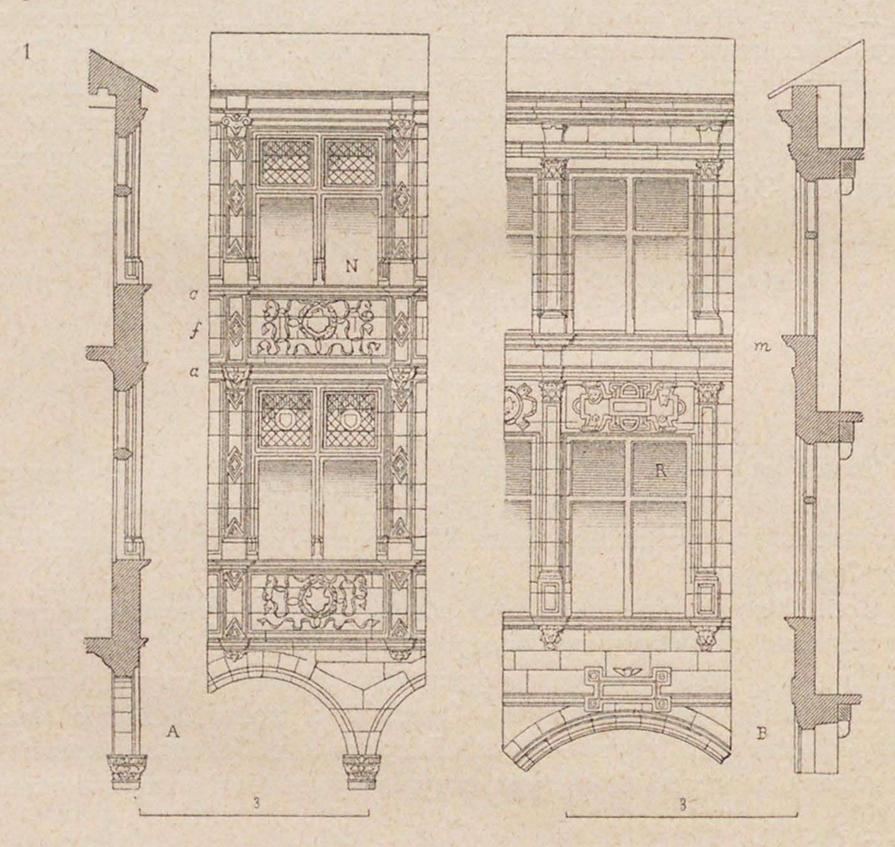
Столь же логичные художники, какъ и ихъ средневѣковые предки, французскіе архитектора считаютъ необходимымъ, чтобы въ антаблеманѣ каждый органъ имѣлъ свое значеніе и свою роль. Для архитектора, который начертилъ антаблеманъ *c*, архитравъ предста-

вляетъ собою поясъ, указывающій уровень пола, фризъ,—это подоконная стѣнка окна N, и карнизъ,—это поясъ, проходящій на уровнѣ основанія окна.

Между архитравомъ и карнизомъ фризъ занимаетъ высоту подоконника, чѣмъ и объясняются его значительные размѣры;

Карнизъ трактуется какъ оконный поясъ, откуда и вытекаетъ его легкость.

Здѣсь все логично, все полно наивной искренности; и зритель, который улавливаетъ болѣе или менѣе безсознательно эти столь естественныя соотношенія, мирится и съ вытекающими изъ нихъ формами.



Италія допускала отклоненіе отъ каноническихъ пропорцій лишь въ началѣ Ренессанса и лишь въ очень спеціальномъ случаѣ, именно въ аркадахъ на колоннахъ (стр. 543); во Франціи же это исключеніе дѣлается правиломъ.

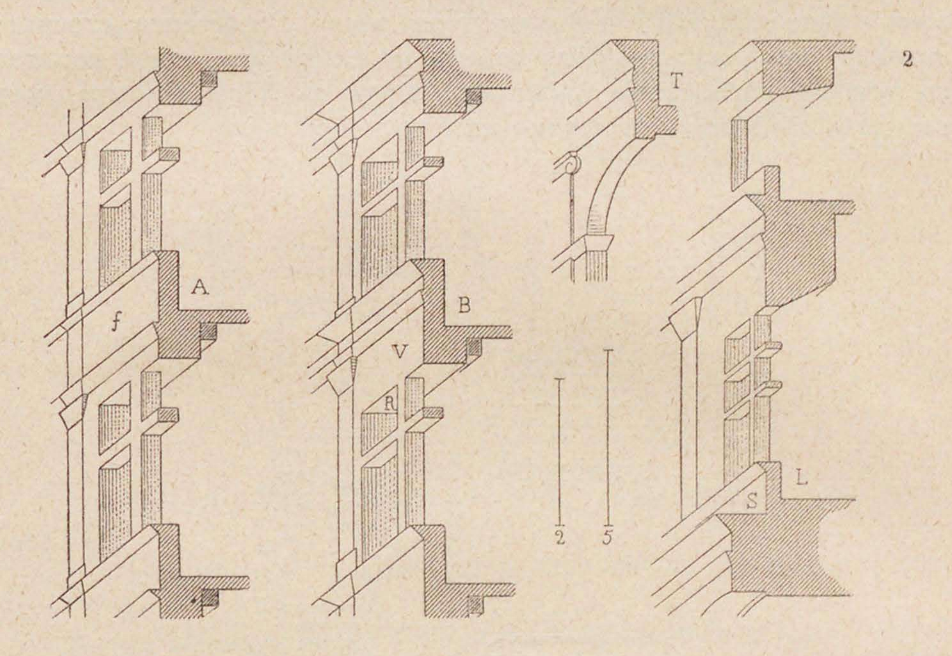
Мало-по-малу при соприкосновеніи съ Италіей чувство модульныхъ пропорцій развивается и уже рѣшаются нарушить соотвѣтствіе между линіями антаблемана и органами конструкціи; но привычка пользоваться карнизомъ, какъ оконнымъ пояскомъ, не утрачивается:

Отъ устройства А переходятъ къ варіанту В.

На этотъ разъ устранили аномалію, заключающуюся въ чрезмѣрной высотѣ фриза, но встрѣтились съ другимъ затрудненіемъ:

Интервалъ, заключающійся между карнизомъ *m* и архитравомъ окна R, равняется всей толщинѣ пола, увеличенной высотой подоконной стѣнки; отсюда получается поверхъ окна R пустота, тѣмъ болѣе непріятная, что ничѣмъ не оправдывается извнѣ. Хотя эту пустоту и заполняютъ картушами, какъ показано на рисункѣ, но только изящество деталей искупаетъ ложность архитектурныхъ формъ.

Чтобы точнѣе представить указанную преемственность идей, на рис. 2 воспроизводятся въ A и B два предшествующіе примѣра, но обнаженные отъ всякихъ декоративныхъ аксессуаровъ:



На рис. A виденъ фризъ, служащій подоконной стѣнкой, а на рис. B — пустота V, заключающаяся между окномъ R и антаблеманомъ.

Было нѣсколько попытокъ, направленныхъ къ тому, чтобы все согласовать, помѣстивъ (деталь L) между этажами стилобатъ S, соотвѣтствующій высотѣ подоконной стѣнки; но этотъ пріемъ вводилъ въ композицію новый элементъ и вынуждалъ увеличивать высоту фасада, почему его и примѣняли лишь для такихъ монументальныхъ сооруженій, какъ Лувръ. До послѣднихъ временъ Ренессанса не вышелъ изъ употребленія антаблеманъ, несущій роль подоконника.

Деталь T показываетъ его примѣненіе въ террасѣ Тюильрійскаго дворца, гдѣ этотъ антаблеманъ служилъ балкономъ.

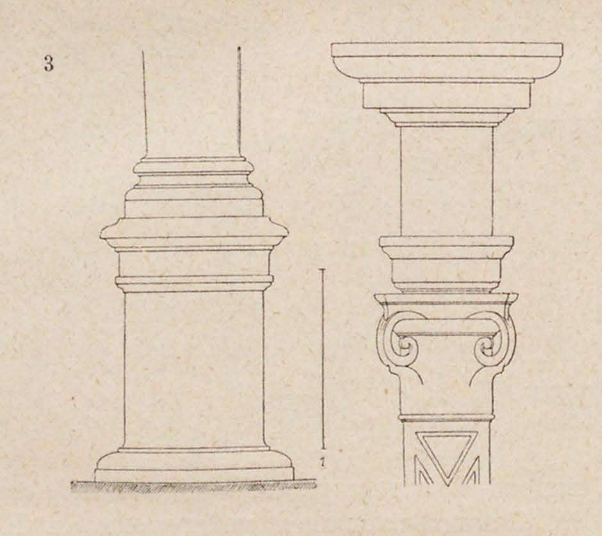
Колонна, пилястра.—Для характеристики скульптурныхъ орнаментовъ и профилей ордеровъ до эпохи П. Леско, на рис. 3 дается два фрагмента изъ Шамбора.

Ордеръ трактуется съ полнѣйшимъ невниманіемъ къ классическимъ пропорціямъ: итальянскій въ отношеніи общихъ данныхъ, онъ исполненъ съ такою легкостью, съ такою деликатностью, гдѣ чувствуется французскій духъ.

Пилястра съ лицевой стороны украшена бордюрами и косоугольниками.

Для капители ранній Ренессансъ усвоиваетъ коринѳскую тему, но разрабатываетъ ее въ безчисленныхъ варіантахъ.

Какъ готическое искусство не допускало повторенія одинаковыхъ капителей, такъ и архитектора эпохи Ренессанса стремятся видоизмѣнять скульптурныя детали, переходя отъ одной капители къ другой; однообразіе наступаетъ лишь съ того момента, когда капитель дѣлается совершенно классическаго типа.



Дорическій ордеръ появляется при Генрихѣ II въ постройкахъ Анси-ле-Франкъ (Ansy-le-Franc), Фонтенебло и Экуана; іоническій— въ Тюильри, въ частяхъ, возведенныхъ Ф. Делормомъ.

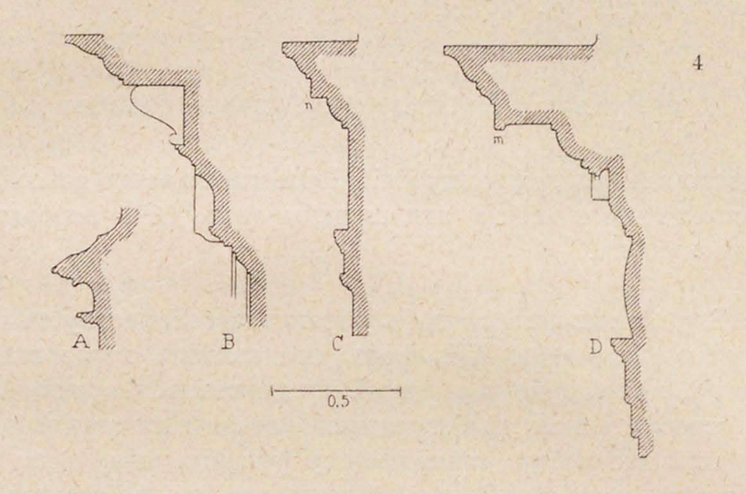
Другой, новый мотивъ Ф. Делорма состоитъ въ обработкѣ колоннъ декоративными кольцами (стр. 604, рис. 6), что столь ясно выражаетъ идею конструкціи, исполненной горизонтальными рядами.

Почти въ то же время указанная кладка была примѣнена П. Шамбижемъ въ томъ крылѣ Лувра, который служитъ основаніемъ галлереѣ Аполлона; и здѣсь чередованіе камня съ чернымъ мраморомъ еще болѣе подчеркиваетъ данный пріемъ.

Въ теченіе всего ранняго Ренессанса каждый этажъ обрабатывается подобнымъ ордеромъ; какъ рѣдкія исключенія изъ даннаго правила можно указать переднее строеніе въ Экуанѣ и ворота въ замкѣ Tour d'Aigues (Воклюзъ).

Первыя зданія, декорированныя пилястрами, охватывающими всю высоту фасада принадлежатъ лишь второй половинѣ XVI вѣка (маленькій замокъ Шантильи, проекты замка Шарлеваль).

Антаблеманъ. — На рис. 4 собрано нѣсколько примѣровъ антаблемановъ и поясковъ, расположенныхъ въ хронологическомъ порядкѣ:



A — поясокъ въ Санскомъ отелѣ, возведенномъ при Людовикѣ XII;

B — коронующій карнизъ изъ ратуши въ Божанси (Людовикъ XII);

C—антаблеманъ эпохи Франциска I, изъ одного ордера пилястръ въ Шамборѣ;

D—антаблеманъ изъ Тюильри, исполненный черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ смерти Генриха II.

Начиная съ эпохи Франциска I профиля заимствуются изъ ордеровъ. Они вытекаютъ изъ коринѳскаго типа, за исключеніемъ одной странной особенности, не находящей объясненія ни въ итальянскихъ вліяніяхъ ни въ античныхъ образцахъ: во всѣхъ зданіяхъ, возведенныхъ до 1540 г., карнизная плита снизу представляется плоской *(n)*.

Какъ только французскіе архитектора обращаются къ классическому карнизу, то намѣренно избѣгаютъ обрабатывать карнизъ въ формѣ капельника. Отсутствіе послѣдняго органа является характерной чертой ранняго французскаго Ренессанса.

Капельникъ былъ излишенъ для такого коронующаго карниза, надъ которымъ спускается крыша, но онъ былъ бы очень полезенъ для междуэтажныхъ поясковъ, единственная роль которыхъ состоитъ въ удаленіи воды отъ стѣнъ:

Капельникъ не существуетъ при Францискѣ I ни въ Фонтенебло ни въ старыхъ частяхъ Экуана, повсюду встрѣчаются лишь такіе профиля, какъ на рис. C.

Карнизъ съ капельникомъ появится вновь не ранѣе эпохи Лувра, въ частяхъ его, возведенныхъ П. Леско (послѣдніе годы царствованія Франциска I); при Генрихѣ II примѣненіе его сдѣлается правиломъ (деталь D).

ШТРАБЫ (chaînes) КАМНЕЙ И РЮСТЫ.

Вмѣсто пилястръ, французскій Ренессансъ часто довольствуется штрабами камней и всегда эти штрабы (стр. 609) перевязываются съ кладкою стѣнъ.

Въ Блуа, гдѣ этотъ способъ убранства господствуетъ во всѣхъ постройкахъ Людовика XII, фонъ составляетъ кирпичная кладка и штрабы обрисовываются съ такой опредѣленностью, которая, казалось бы, требуетъ камней безусловно одинаковаго размѣра.

На дѣлѣ же этому стѣсняющему условію ничуть не подчиняются: согласно готической традиціи, камни употребляются въ томъ видѣ, какъ ихъ получаютъ изъ каменоломни, безъ ущерба въ ихъ размѣрахъ, и впечатлѣніе, вызываемое этой неправильностью, продиктованной разумной бережливостью, не имѣетъ ничего непріятнаго.

Штрабы изъ камня, въ видѣ грубыхъ рюстовъ (bossages), впервые были примѣнены во Франціи, повидимому, П. Леско, именно въ Луврѣ:

Ребра внѣшнихъ фасадовъ были рѣзко подчеркнуты большими угловыми камнями, которые выдѣлялись правильными рядами на гладкомъ фонѣ стѣнъ.

Въ отелѣ Lingeris (музей Карнавалэ) П. Леско декорировалъ весь фасадъ рюстами, какъ бы изрытыми червями.

При Карлѣ IX рюсты образуютъ главный мотивъ, примѣненный во внѣшней обработкѣ Шарлеваля, и около того же времени ихъ находятъ въ зàмкѣ Pailly (Верхняя Марна): здѣсь камни убываютъ въ высоту отъ основанія къ вершинѣ зданія, что вызываетъ иллюзію грандіозности, подобную тому, что мы видѣли во флорентійскихъ дворцахъ.

ДВЕРИ, ОКНА, ЛЮКАРНЫ.

Декоративные элементы, заимствованные изъ структуры.—На стр. 609 мы имѣли случай напомнить особенность структуры, которой характеризуются пролеты въ итальянской архитектурѣ:

Въ Италіи наличники оконъ и дверей представляютъ собой каменныя рамы, вдѣланныя въ стѣну.

Наоборотъ, во Франціи эти наличники сливаются въ одно тѣло съ остальной конструкціей.

Итальянцы достигаютъ правдивости формъ тѣмъ, что между этими наличниками и плоскостями стѣнъ не показываютъ связи, которой и на самомъ дѣлѣ не существуетъ.

Французы же, чтобы достигнуть той же правдивости, должны выразить эту связь, и дѣйствительно, всегда слѣдуютъ этому правилу.

Отсюда вытекаетъ замѣтное различіе между обѣими архитектурными школами во внѣшней обработкѣ пролетовъ:

Одни неизмѣнно дѣлаются безъ перевязи камней въ видѣ штрабы;

Въ другихъ же наличникъ, образующій перевязь съ кладкой стѣны, является обязательнымъ аксессуаромъ.

Въ Блуа штрабы оконъ выдѣляются бѣлымъ тономъ на красныхъ кирпичныхъ стѣнахъ; въ сенъ-Моръ (Saint-Maur) и въ сенъ-Валери (Saint-Valery) штрабы были подчеркнуты рюстами.

Детали наличника. — Дверь обыкновенно въ видѣ аркады съ пилястрами и увѣнчавается какимъ-либо скульптурнымъ мотивомъ или фронтономъ.

Для оконъ ранній итальянскій Ренессансъ примѣнялъ, въ видѣ уступки готическимъ традиціямъ, двойную аркатуру, вписанную въ полуциркульный наличникъ.

Французскій Ренессансъ, первые шаги котораго относятся къ моменту, когда эта форма выходила изъ употребленія, сохраняетъ двойныя окна и развѣтвляющіеся переплеты для религіозныхъ зданій:

Въ гражданскихъ зданіяхъ наличникъ окна прямоугольной формы (стр. 598, рис. 1); подраздѣленія пролета достигаются съ помощью каменныхъ переплетовъ въ видѣ креста, которые облегчаютъ установку витража и даютъ масштабъ.

Здѣсь не видно ни мезониновъ ни другихъ пріемовъ, которыми маскируется внутреннее расположеніе подъ однообразной обработкой фасада, наоборотъ, оно получаетъ совершенно ясное выраженіе, несмотря на диссимметричность.

Связь наличниковъ въ разныхъ этажахъ. — Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ оконные наличники представляются въ видѣ рамъ, изолированныхъ на плоскости стѣны:

Отъ одного этажа къ другому наличники оконъ взаимно связываются (стр. 599, рис. 2); и весь этотъ рядъ оконъ завершается люкарной:

Въ общемъ это образуетъ какъ бы непрерывный мотивъ убранства, который идетъ отъ основанія, пересѣкаетъ карнизъ и поднимается до крыши.

Происхожденіе этой вертикальной обработки, быть-можетъ, слѣдуетъ искать въ способѣ, которымъ исполнялись пролеты, продѣланные въ эту эпоху въ французскихъ готическихъ зданіяхъ.

Вмѣсто того, чтобы пробивать въ каждомъ этажѣ отверстіе въ томъ мѣстѣ, гдѣ желали имѣть пролетъ, проще было открыть вертикальную брешь, начиная отъ карниза и до основанія, а затѣмъ въ этой бреши выложить наличники, начиная отъ нижняго этажа и поднимаясь до люкарнъ.

Въ общемъ, построенные такимъ способомъ — одни поверхъ другихъ—наличники образуютъ сами по себѣ декоративный мотивъ, восходящій вертикально и заключенный въ тѣсныхъ предѣлахъ бреши; и этотъ мотивъ воспроизводился въ силу одной традиціи даже въ то время, когда вызвавшія его условія перестройки болѣе не существовали.

Указаннымъ способомъ можно было бы объяснить видъ такихъ, расположенныхъ этажами оконъ, какія мы находимъ на фасадахъ, представленныхъ на стр. 599 и 612.

Таково устройство пролетовъ съ архитектурной стороны; теперь скажемъ нѣсколько словъ о переплетахъ и столярныхъ работахъ.

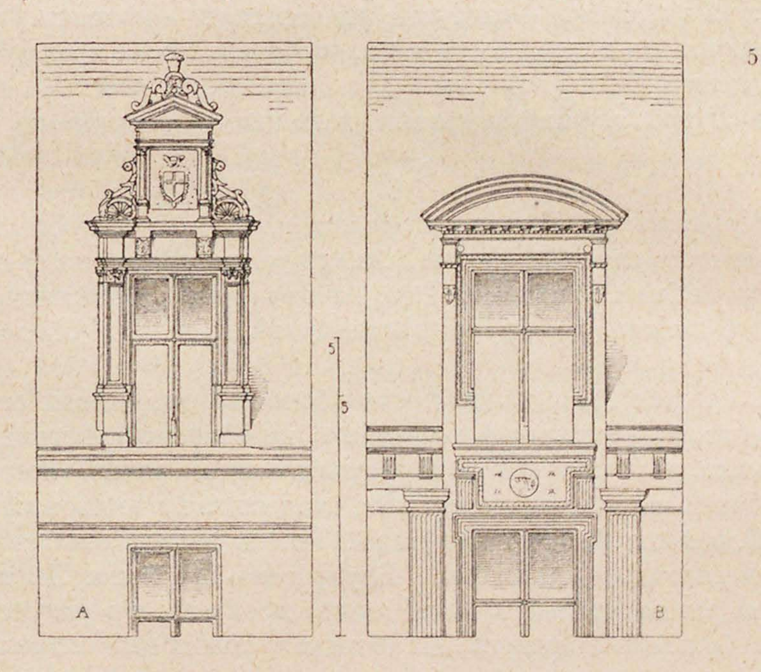
Дверныя полотна и переплеты. — Дверныя полотна, какъ и въ средніе вѣка, дѣлятся на мелкія филенки, окаймленныя мулюрами, при чемъ избѣгаютъ срѣзать ихъ на усъ. Филенки, обработанныя въ подражаніе скадкамъ матеріи (стр. 343), остаются въ употребленіи до конца царствованія Франциска I.

Оконные переплеты обрабатываются горбылями для отвода воды уже съ начала XVI вѣка (отель Тремуайль — обмѣры Віолле-ле-Дюка).

Застекливались окна, какъ и въ готическую эпоху, мелкими кусками стекла, вдѣланными въ свинцовую оправу. Замокъ Анэ былъ однимъ изъ первыхъ зданій, гдѣ примѣнили листовое стекло, вдѣланное такъ же еще въ свинецъ.

Чтобы не затѣмнять внутренности зданій, употребляютъ стекла со слабой окраской. Вокругъ каждаго панно обходитъ бордюръ, въ центрѣ же его выдѣляется цвѣтное украшеніе—обыкновенно, геральдическій щитъ—которое, чтобы выдѣлить его на бѣломъ фонѣ, обыкновенно окрашиваютъ лишь въ слабые тона.

Освѣщеніе крышъ. — Плоскія крыши Италіи совершенно не имѣли люкарнъ: послѣднія—готическаго происхожденія—принадлежатъ лишь такимъ странамъ, гдѣ дождливый климатъ требуетъ крутыхъ крышъ, т.-е. Франціи и сѣвернымъ странамъ.



На рис. 5 приведено два примѣра люкарнъ, заимствованные изъ замка Экуанъ. Первый принадлежитъ эпохѣ Франциска I, второй взятъ изъ пристроекъ, исполненныхъ при Генрихѣ II: здѣсь изящная и капризная архитектура, въ которой каждый случай примѣненія какого либо общаго мотива вызываетъ столько же варіантовъ, тамъ, наоборотъ, — типъ установленъ, форма безусловно выработана, искусство переходовъ, искусство въ примѣненіи гладкихъ частей и контрастовъ развито до предѣловъ возможнаго

На стр. 602, рис. 4, Е представляетъ варіантъ детали А; отъ одного дѣленія фасада къ другому рисунокъ люкарны измѣняется; наоборотъ, рис. В воспроизводится во всѣхъ люкарнахъ.

КАМИНЫ, ЛѢСТНИЦЫ И ПР.

Камины. — Камины эпохи Ренессанса являются настоящими сооруженіями: ихъ большіе прямые колпаки покоятся на подставкахъ, обработанныхъ иногда въ формѣ каріатидъ, а скульптурное трюмо захватываетъ всю высоту помѣщенія. Общее устройство каминовъ заимствовано изъ среднихъ вѣковъ, а детали — изъ Италіи (камины въ за̀мкахъ сенъ-Жермэнъ и Экуанъ).

Въ Италіи, гдѣ крыши плоскія, дымовыя трубы не подымались поверхъ крышъ: дымовыя трубы такъ же, какъ и люкарны, могли сдѣлаться декоративными мотивами лишь въ зданіяхъ съ крутыми крышами.

Эти аксессуары трактуются у французовъ съ крайней изысканностью: на стѣнкахъ — картуши; на вершинѣ — колпакъ, который устраивается по возможности такъ, чтобы вѣтеръ не препятствовалъ выходу дыма.

Въ Луврѣ украшеніе крыши дополняется ажурными гребешками.

Лѣстницы. — Лѣстницы французскіе архитектора дѣлаютъ обыкновенно готической формы, т.-е. спиралью; лѣстницы съ прямыми маршами являются исключеніемъ, однимъ изъ старѣйшихъ примѣровъ чего можно указать на лѣстницу въ Шенонсо (Chenonceaux).

Въ средніе вѣка потребности обороны принуждали ограничиваться строго неоходимой площадью: въ за̀мкахъ лѣстницы были узкія, какъ разъ потребной для практическихъ цѣлей ширины; въ эпоху Ренессанса онѣ достигаютъ такого величественнаго вида, который раньше былъ неизвѣстенъ. Теперь возводятся большія спиральныя лѣстницы Шатодэна, Блуа, сенъ-Жермэна. Лѣстница въ Тюильри разсматривалась какъ верхъ строительнаго искусства.

Въ большой лѣстницѣ Шамборскаго за̀мка двѣ спирали, независимыя одна отъ другой, обвиваются параллельнымъ движеніемъ вокругъ общаго ядра и ведутъ на террасу за̀мка. Лѣстница, обслуживавшая королевскіе аппартаменты огибала, поднимаясь, стѣну одной башни (стр. 625, планъ R).

Плафоны и обшивки. — Стѣнныя обшивки исполнены, какъ и дверныя полотна, согласно готической системѣ, т.-е. съ подраздѣленіемъ на мелкія филенки.

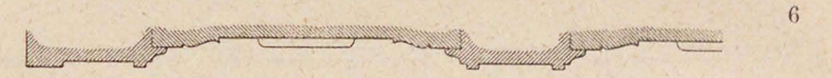
При Людовикѣ XII и Францискѣ I плафоны въ большинствѣ случаевъ состоятъ изъ неподшитыхъ балокъ и переводовъ: обшивка, когда она имѣется, обыкновенно столярной работы (изъ досокъ) и воспроизводитъ компартименты, образуемые переводами.

Не ранѣе, какъ лишь къ концу царствованія Франциска I, переходятъ къ заимствованнымъ изъ Италіи орнаментамъ изъ стюка и къ столярнымъ работамъ съ большими панно: въ залахъ Фонтенебло имѣются примѣры стюковой обработки, а аппартаменты Генриха II въ Луврѣ показываютъ, какъ воспользовались французскіе архитектора итальянскимъ пріемомъ обработки плафоновъ широкими и глубокими кессонами.

МОДЕНАТУРА, СКУЛЬПТУРНЫЕ И ЖИВОПИСНЫЕ АКСЕССУАРЫ.

Карнизы, профиля которыхъ воспроизведены на стр. 615, указываютъ на общій характеръ моденатуры, тонкой, безъ преувеличеній, обыкновенно скромнаго рельефа; обычные ихъ элементы составляютъ: каблучокъ и гусекъ, которые примѣнялись и въ средніе вѣка, но теперь обрисовываются согласно совершенно иному чувству, большой валъ, дополняемый малымъ, которые въ средніе вѣка не употреблялись и появились не ранѣе конца царствованія Франциска I. Рис. 6 показываетъ, какъ эти элементы примѣняются въ мелкихъ предметахъ внутренняго убранства.

6



Архитектурная скульптура ранняго французскаго Ренессанса того же стиля, что и легкіе завитки ранняго итальянскаго Ренессанса: вкусъ этой эпохи ясно характеризуется въ легкихъ орнаментахъ воротъ Гэллона и гробницы Людовика XII.

Полнаго своего развитія, надлежащей сочности формы скульптура достигаетъ лишь въ эпоху Лувра при Жанѣ Гужонѣ и П. Понсъ; затѣмъ начинаются преувеличенія, тяжеловатость, причудливость: достаточно указать, какъ на одну изъ деталей, что именно къ концу царствованія Генриха II появляются тѣ орнаменты въ формѣ картушей, которые подражаютъ завиткамъ изъ кожи.

Какъ утонченность въ исполненіи, обращаетъ вниманіе, съ какой тщательностью школа Ф. Делорма и Шамбижа выдѣляетъ угловатой и съ глубокими вырѣзками обработкой орнаменты, погруженные въ тѣнь. Таковъ характеръ скульптуры въ Тюильри и въ малой галлереѣ Лувра, такъ же онъ будетъ при Генрихѣ IV въ жюбэ церкви с.-Стефанъ du Mont.

Для оживленія архитектуры помощью колеровъ эпоха Франциска I пользовалась независимо отъ сочетанія кирпича и камня инкрустаціями изъ аспида: въ Шамборѣ черныя панели изъ аспида вставлены въ рамы изъ бѣлаго камня.

Фасады зàмка Мадридъ (стр. 602, рис. 4, М) были облицованы майоликами, произведеніями итальянцевъ делла Роббіа.

Въ сооруженіяхъ Маріи Медичи въ Луврѣ примѣнены инкрустаціи изъ краснаго и чернаго мраморовъ.

Внутри убранство состоитъ, помимо витражей съ гербами, изъ выстилки половъ майоликами, изъ ковровъ haute lisse, приготовлявшихся на фабрикахъ Фландріи и Реймса, изъ тисненыхъ кожаныхъ издѣлій, покупавшихся въ Испаніи, наконецъ, изъ штукатурки, изъ живописи, масляной и фресковой, исполненье которой часто поручалось итальянцамъ,—вообще детали убранства представляютъ собою то, что имѣется наименѣе національнаго въ французскомъ Ренессансѣ.

ПРОПОРЦІИ И МАСШТАБЪ.

Сказанное нами относително ордеровъ (стр. 614) позволяетъ установить въ исторіи пропорцій такой періодъ, когда французскій Ренессансъ заимствуетъ изъ Италіи лишь мотивы орнамента, и другой періодъ, — когда онъ заимствуетъ у нея модульную систему.

Относительно методовъ построенія, которымъ слѣдовали въ первый періодъ, мы не имѣемъ никакихъ положительныхъ документовъ.

Изъ изслѣдованія же памятниковъ по меньшей мѣрѣ вытекаетъ, что тогда имѣли въ виду не столько гармоническія отношенія, сколько такіе пріемы, которыми могли придать „масштабъ“ зданію:

Этажи отмѣчаются совершенно различными ордерами;

Архитектурныя части всегда берутся въ одномъ ряду кладки;

Въ антаблеманѣ высота фриза, каковы бы ни были размѣры зданія, регулируется согласно той высотѣ, которая необходима подоконной стѣнкѣ.

Несомнѣнно, Ренессансъ этого періода слѣдовалъ тѣмъ же методамъ построенія, что и средневѣковое искусство.

Только въ послѣдніе годы царствованія Франциска I обнаруживается отвлеченная идея такой пропорціональности, которая независима отъ абсолютныхъ размѣровъ; во Франціи модульной архитектурѣ положено начало лишь въ это время:

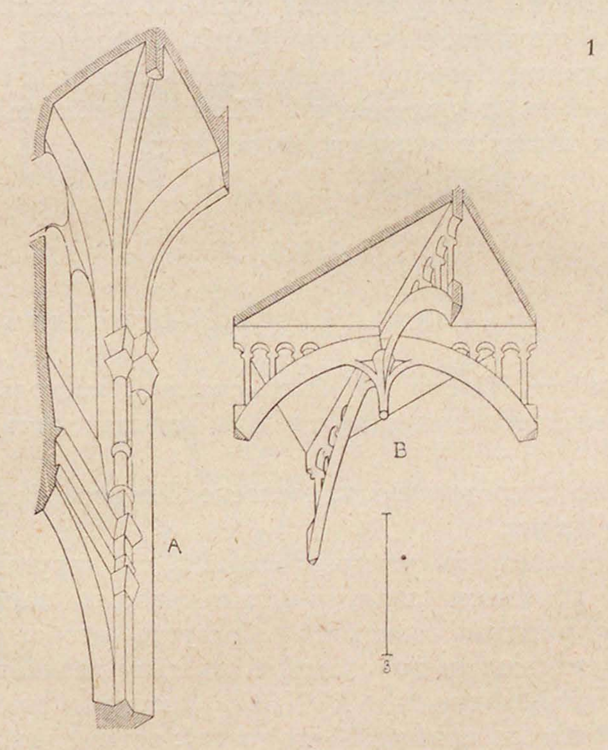
Приматичи создаетъ въ за̀мкѣ Анси-ле-Франкъ классическія пропорціи; П. Леско примѣняетъ ихъ принципъ въ Луврѣ; Ф. Делормъ методы пропорціональности возводитъ въ доктрину.

Опубликованіе сочиненій Витрувія и трактатовъ Виньолы, Палладіо и Серліо окончательно повліяютъ на закрѣпленіе законовъ и приведутъ французскую архитектуру на путь ритмическихъ комбинацій, проложенный античной эпохой.

ЗДАНІЯ.

ЦЕРКВИ ЭПОХИ РЕНЕССАНСА.

Въ XVI вѣкѣ во Франціи мало возводится церквей въ стилѣ Ренессанса и главныя произведенія религіозной архитектуры принадлежатъ еще готической традиціи: трансептъ собора въ Бовэ, ц. сенъ-Маклу въ Руанѣ, ц. сенъ-Жервэ въ Парижѣ.



Какъ на рѣдкіе случаи, можно указать на двѣ большія церкви, построенныя во всѣхъ частяхъ согласно новымъ идеямъ, именно ц. св.-Михаила въ Дижонѣ и ц. св.-Евстахія въ Парижѣ.

И даже здѣсь только одно убранство заимствуется изъ ордеровъ, конструкція же остается вполнѣ готической:

Своды на сѣтчатыхъ нервюрахъ, а равновѣсіе достигается передачей распора при помощи аркбутановъ; измѣненію подверглись лишь одни украшенія.

Рис. 1 изображаетъ (А) одно звено изъ ц. св.-Евстахія, зданія ослѣпительной роскоши и необычайнаго великолѣпія, но утратившаго торжественную величественность готическихъ произведеній.

Деталь В показываетъ остроумный варіантъ нервюрнаго свода, примѣненнаго въ Ferté-Bernard и встрѣчающагося также въ Champigny, въ Tillières, т.-е. нервюрный остовъ поддерживаетъ плафонъ изъ плитъ помощью ажурныхъ тимпановъ.

Какъ готическія произведенія, но въ оболочкѣ Ренессанса, можно разсматривать капеллы ц. св.-Петра въ Канѣ, боковыя галлереи ц. св.-Флорентина, башни Турскаго собора и въ Ножанѣ-sur-Seine.

Среди такихъ религіозныхъ памятниковъ, гдѣ Ренессансъ имѣлъ достаточно мужества оставаться самимъ-собой, встрѣчаются лишь капеллы за̀мковъ, между прочимъ въ за̀мкѣ Анэ, затѣмъ фрагменты— здѣсь жюбэ, тамъ дверь, святый Гробъ Господень, гробницы, т.-е. такіе памятники, которые принадлежатъ скорѣе къ декоративному искусству, чѣмъ къ архитектурѣ. Истинной областью французскаго Ренессанса является архитектура жилищъ.

ЖИЛИЩЕ.

a. — ЗАМОКЪ, ОТЕЛЬ-ОСОБНЯКЪ.

Планы — На стр. 597 было сказано, насколько французскія зданія Ренессанса отличаются отъ итальянскихъ въ отношеніи плана.

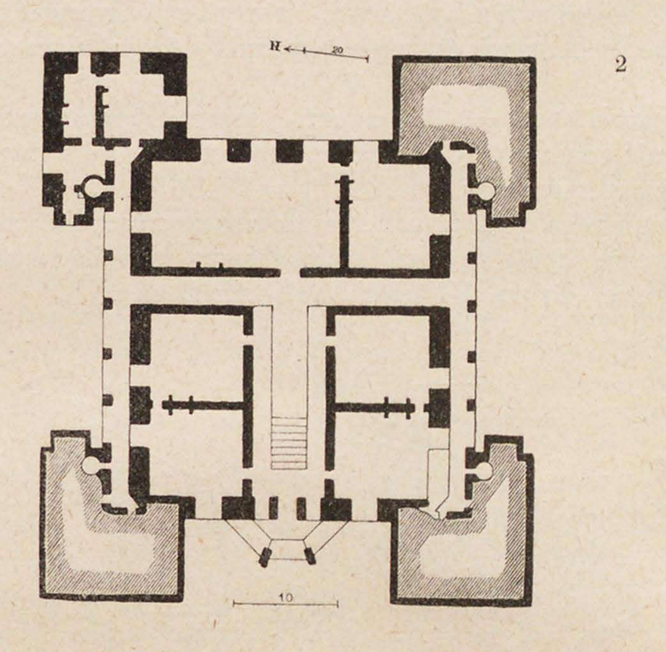
На рис. 2 представленъ, согласно Дюсерсо, французскій планъ начала XVI вѣка.

Зданіе образуетъ четыреугольникъ, гдѣ сгруппированы четыре большихъ пріемныхъ зала, и углы котораго занимаютъ четыре павильона: каждый павильонъ образуетъ особое помѣщеніе съ своими лѣстницами и выходами. И въ силу деликатной внимательности, которой слѣдуютъ до XVII вѣка, апартаменты хозяина ничѣмъ не выдѣляются отъ помѣщеній его гостей: четыре угловыхъ павильона во всемъ походятъ одинъ на другой (ла Мюэттъ Chaluau, Мадридъ).

Экуанъ былъ однимъ изъ первыхъ за̀мковъ, гдѣ, вмѣсто центральнаго массива, фланкируемаго четырьмя угловыми павильонами, эти послѣдніе связываются четырьмя же корпусами построекъ, окружающихъ центральный дворъ. Той же программѣ отвѣчаетъ Лувръ,

за̀мокъ сенъ-Моръ, таковы же будутъ дворцы Тюильрійскій и, позднѣе, Люксембургскій.

Наконецъ, къ этому же типу дворцовъ съ независимыми павильонами относится планъ Шамбора:



Прямоугольный дворъ съ апартаментами въ каждомъ углу; затѣмъ центральный павильонъ, который напоминаетъ собой готическій донжонъ и подраздѣляется на группу пріемныхъ залъ и на четыре ясно обособленныя помѣщенія по угламъ.

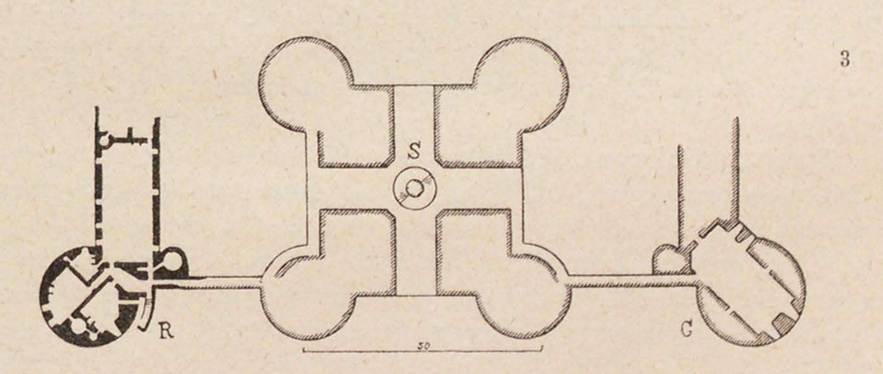


Рис. 3 указываетъ помѣщенія королевскаго павильона R, въ ихъ деталяхъ, капеллу C и соединяющія галлереи. Въ S возвышается та монументальная лѣстница, которой обслуживались террасы.

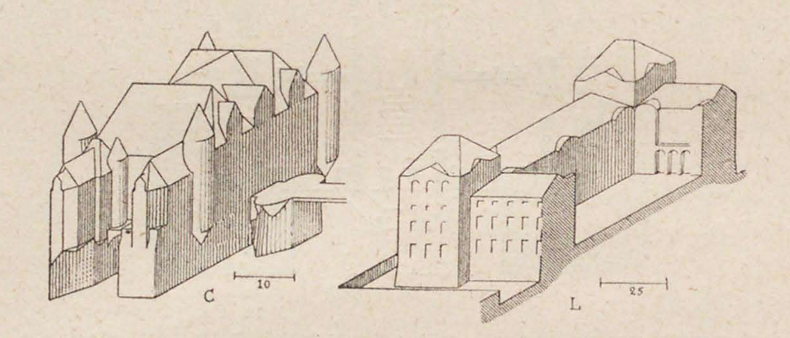
Въ городахъ жилища сеньоровъ ограничиваются, какъ и въ средніе вѣка, жилымъ корпусомъ, отодвинутымъ въ глубь двора,

служебными постройками по границамъ этого двора, и на фасадѣ — низкимъ крыломъ съ покрытіемъ террасой, которымъ не загораживается видъ на улицу (первоначальное устройство отеля Карнавалэ).

Таковы главные варіанты плана. Нами уже описаны плафоны, камины, деревянныя обшивки, которые составляли внутреннее убранство, теперь же сдѣлаемъ краткій обзоръ фасадовъ.

Внѣшній видъ. — Внѣшность этихъ французскихъ за̀мковъ въ теченіе ранняго Ренессанса напоминаетъ живописный видъ феодальныхъ жилищъ:

Башни хотя и дѣлаются лѣстничными клѣтками или кабинетами, но онѣ еще существуютъ и придаютъ зданію живописность и разнообразіе (Бюри, Шомонъ, Sully-sur-Loire).



Въ Шенонсо (рис. 4, C) башни сохраняются въ видѣ украшенія а въ Экуанѣ онѣ исчезаютъ.

Однимъ изъ рѣдкихъ зданій, очевидно разсчитаннымъ на личную оборону, является за̀мокъ Mosne (Yonne), въ видѣ бастіонированнаго пятиугольника, резиденція одного гугенота, имѣвшаго серьезныя основанія тревожиться за спокойствіе

Лувръ, ше-д'ёвръ французскаго Ренессанса, былъ задуманъ въ итальянскомъ духѣ, съ простою внѣшностью, и вся роскошь сосредоточивалась во внутреннемъ дворѣ. Съ внѣшней стороны (рис. 4, L) онъ представляетъ: высокія стѣны, основаніе которыхъ уходитъ во рвы, рѣдкія окна и угловые павильоны, выдѣляющіеся въ видѣ бастіоновъ и доминирующіе надъ остальнымъ зданіемъ.

Внутри дворъ (стр. 603) былъ обработанъ расположенными поэтажно ордерами, гдѣ главный этажъ ясно, но скромно выдѣленъ колоннами, которыя лишь слегка уклоняются отъ античныхъ моделей болѣе легкой пропорціей, и аттикомъ, представляющимъ одно изъ наиболѣе оригинальныхъ созданій современной архитектуры.

Хотя фасадъ дошелъ до насъ вдвое длиннѣе первоначальнаго, и детали теперь уже не соотвѣтствуютъ масштабу ансамбля; хотя поверхъ аркадъ перваго этажа, безъ сомнѣнія, должны были проходить балконы и окаймлять террасы, которыми связываются передніе, выступающіе корпуса, и крыша, вѣроятно, не имѣла того ломанаго профиля, который она представляетъ теперь, но, вообще, легко откинуть добавленія, представить себѣ угловые павильоны, которые возвышались надъ фасадами, и мысленно смѣнить ихъ настоящую крышу болѣе легкой.

Лувръ является однимъ изъ послѣднихъ зданій, гдѣ внѣшность хранитъ ту величественную сдержанность въ украшеніяхъ, благодаря которой тѣмъ лучше выдѣляется богатство внутренняго убранства; въ проектѣ Шарлеваля начинаютъ украшать внѣшній фасадъ; въ Тюильрійскомъ дворцѣ онъ уже совершенно утратилъ традиціонную строгость. На стр. 604 дается одинъ фрагментъ этого внѣшняго фасада, съ его единственнымъ этажомъ, увѣнчавающимся большой крышей съ люкарнами, и съ его террасами на аркадахъ, обращенными въ садъ.

Сады. — Эти сады сами по себѣ являются произведеніями архитектуры. Въ сочиненіи Дюсерсо мы находимъ планы, гдѣ видны и монументальные гроты, и круглыя бесѣдки изъ шпалеръ винограда, и статуи, и фонтаны съ чашами (Гэллонъ, Verneuil). Даже цвѣтникамъ придаютъ архитектурную разбивку: они имѣютъ правильныя формы, а стриженый буксъ рисуетъ въ нихъ завитки, геральдическіе щиты и затѣйливые узоры.

Этимъ концепціямъ еще недостаетъ широты замысла, здѣсь еще не прибѣгаютъ къ видамъ на дали, но, согласно замѣчанію Дарселя, это слѣдуетъ отнести не столько на долю архитектора, какъ на отсутствіе безопасности, что вынуждало заключать сады въ огражденныя стѣнами площади.

б. — ЧАСТНЫЯ ЖИЛИЩА, УТИЛИТАРНЫЯ СООРУЖЕНІЯ И ПР.

Искусство этой эпохи находитъ примѣненіе не только въ роскошныхъ жилищахъ владѣтельныхъ принцевъ:

Ратуши Парижа и городовъ Луары, Божанси и Компьеня представляютъ собою первоклассныя произведенія; дома въ Лошѣ и Орлеанѣ, нѣкоторые фрагменты которыхъ нами воспроизведены, считаются среди очаровательнѣйшихъ созданій Ренессанса.

Въ Руанѣ имѣются дома съ деревянными фасадами, обработанными съ такимъ же вкусомъ, какъ и богатствомъ, и въ нихъ обитали буржуа и торговцы: словомъ искусство обладало гибкостью, позволявшей ему приспособиться ко всякой программѣ.

Наименьшимъ числомъ памятниковъ представлена во Франціи монастырская отрасль архитектуры, что составляетъ вообще особенность данной эпохи.

Монастыри, исчезающіе въ тѣхъ странахъ, куда проникаетъ реформація, въ Испаніи, наоборотъ, принимаютъ видъ пышныхъ дворцовъ (Эскуріалъ и пр.).

Памятниками военной архитектуры являются: во Франціи — укрѣпленія Лангра; въ Германіи—укрѣпленія Нюренберга, возведенныя живописцемъ Альбертомъ Дюреромъ; въ Сициліи — многочисленныя крѣпости времени Карла V.

Что касается утилитарныхъ общественныхъ сооруженій, то эта отрасль ограничивается очень незначительнымъ числомъ мостовъ: роскошь частныхъ лицъ поглощала всѣ средства.

Мостъ Notre-Dame (въ Парижѣ), возведенный Фра Джіокондо, исчезъ, и главнымъ примѣромъ архитектурныхъ мостовъ, принадлежащихъ эпохѣ Ренессанса, остается Pont-Neuf, заложенный Дюсерсо при Генрихѣ III. Удовольствуемся для его описанія тѣмъ, что напомнимъ его смѣлыя пропорціи, удачное устройство гаражей на свѣсахъ, что позволяетъ использовать, увеличивъ въ то же время ея, всю площадь ледорѣзовъ, и, наконецъ, мощный эффектъ его большого карниза съ консолями.

НАЦІОНАЛЬНОСТЬ АРХИТЕКТОРОВЪ. — ДОЛЯ ИТАЛЬЯНСКИХЪ ВЛІЯНІЙ.

Часто высказывалось мнѣніе, согласно котораго французскій Ренессансъ повторяетъ собою итальянскій.

Однако предыдущее изслѣдованіе его памятниковъ и его строительныхъ методовъ позволяютъ установить для Франціи ея истинную долю иниціативы:

Какъ мы уже видѣли, планы французскихъ зданій менѣе всего походятъ на итальянскіе: ничто здѣсь не напоминаетъ прямолинейности анфиладнаго расположенія дворцовъ Флоренціи и Рима, все устройство чисто французскаго склада.

Способъ исполненія, примѣняющійся въ теченіе ранняго Ренессанса и исключающій накладныя украшенія, отвѣчаетъ идеѣ, совершенно противоположной итальянскимъ принципамъ.

Общіе силуэты вытекаютъ изъ сочетанія построекъ, которыя до конца царствованія Франциска I группируются безъ всякаго соблюденія симметріи; ни малѣйшихъ уступокъ условностямъ классической архитектуры, все подчинено удобствамъ расположенія: лѣстницы въ видѣ внѣшнихъ башенокъ, расположенныя тамъ, гдѣ онѣ

необходимы, крыши крутого подъема, освѣщенныя люкарнами, высокія трубы каминовъ, — все это принадлежитъ безъ изъятія къ старымъ основнымъ мотивамъ французской архитектуры.

Остаются детали убранства: ордера, мулюры, скульптурные орнаменты.

Въ этой области заимствованіе очевидно. Мы уже сказали какимъ медленнымъ путемъ французскіе архитектора достигли соотвѣтствія этихъ аксессуаровъ съ требованіями конструкціи и съ тою установившеюся привычкою, согласно которой каждая часть украшенія должна быть и органомъ структуры: въ примѣненіи ордеровъ, какъ мы видѣли (стр. 612), архитравъ и карнизъ получаютъ конструктивную роль, которую они въ Италіи несутъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ, словомъ, въ этомъ стремленіи къ извѣстному приспособленію обнаруживается рука архитекторовъ, воспитанныхъ подъ непосредственнымъ вліяніемъ мѣстныхъ, французскихъ вліяній.

И дѣйствительно, архитектора французскаго Ренессанса въ большинствѣ принадлежатъ французской національности:

Теперь уже можно указать главныхъ создателей Шамбора, гдѣ наблюденіе за постройками („charge des bâtiments“) было поручено Пьеру Непве (Pierre Nepveu) изъ Блуа и Дени Сурдо (Denis Sourdeau), а вѣнчающая главную лѣстницу башня была произведеніемъ Жака Кокіо (Jacques Coqueau).

Одинъ мастеръ изъ Блуа, отецъ Д. Сурдо, упомянутаго нами по поводу Шамбора, окончилъ въ своемъ родномъ городѣ постройку за̀мка Франциска I.

Большая часть Фонтенебло возведена Жилемъ Бретонъ (Gilles le Breton); за̀мокъ Мадридъ — П. Гейдіе (P. Gaydier), Экуанъ въ его массѣ — мастеромъ Байляромъ (Baillard).

Эти люди, достойные славы, однако долгое время остававшіеся забытыми, всѣ они рядовые мастера, имена которыхъ являются достаточнымъ указаніемъ ихъ національности.

Значитъ ли это сказать, что можно отрицать участіе Италіи въ дѣлѣ обновленія, честь котораго слишкомъ исключительно приписывалась ей?

Необходима была извѣстная передача идей; она совпадаетъ съ появленіемъ во Франціи той колоніи художниковъ, которымъ Карлъ VIII и Францискъ I предложили королевское гостепріимство: итальянцы познакомили французовъ съ цѣлымъ міромъ искусства, который послѣднимъ былъ еще неизвѣстенъ.

Откликнувшись на призывъ Карла VIII Доменико да Верона переселяется во Францію въ 1495 г., но свой талантъ архитектора онъ

проявляетъ лишь къ концу царствованія Франциска I, въ эпоху постройки Парижской ратуши: это долгое пребываніе сообщило ему родъ натурализаціи и дало ему возможность задумать произведеніе, отмѣченное характерными чертами, которыми итальянское искусство никогда не обладало.

Одновременно съ Доменико да Верона поселяется во Франціи и Фра Джіокондо.

Немедленно ему поручается сооруженіе Амбуаза и по одному виду дворца можно судить, что онъ приноситъ съ собой лишь типы орнамента.

При Людовикѣ XII онъ возводитъ Гэллонъ. Теперь его стиль подвергается преобразованію: въ деталяхъ еще чувствуется та же рука, которая рисовала арабески дворца Консильо въ Веронѣ; но сліяніе этихъ элементовъ съ французскими данными обнаруживаетъ мастера, посвященнаго во французскіе методы; въ Гэллонѣ Фра Джіокондо уже не тотъ, что въ Амбуазѣ.

При сооруженіи моста Notre-Dame мы его видимъ въ постоянныхъ переговорахъ съ французскими товарищами; его планы подвергаются долгимъ обсужденіямъ и принимаются лишь по истеченіи трехъ лѣтъ разсмотрѣнія.

Въ то время, какъ художники, призванные Карломъ VIII, ближе знакомятся съ французскимъ искусствомъ, при Францискѣ I второе поколѣніе итальянцевъ, представители которыхъ Приматичи и Серліо, знакомятъ французовъ съ дальнѣйшимъ развитіемъ Ренессанса. Вкусъ окончательно очищается, но французскій Ренессансъ теперь уже обладалъ собственными принципами и могъ проявить съ своей стороны вліяніе.

Вернемся къ французскимъ архитекторамъ.

При Людовикѣ XII и въ теченіе большей части царствованія Франциска I въ отчетахъ расходовъ ихъ имена приводятся на ряду съ именами самыхъ простыхъ рабочихъ; это указываетъ, повидимому, на весьма скромное положеніе первыхъ: почти всѣ они обозначаются подъ простымъ названіемъ мастеровъ-каменщиковъ; оффиціальныя званія остаются еще привилегіей иностранцевъ, которые обладаютъ извѣстнымъ престижемъ, какъ почерпнувшіе знаніе непосредственно изъ источника.

Но вскорѣ это подчиненное положеніе исчезаетъ. Такіе скульпторы, какъ Жанъ Гужонъ, отправляются въ Италію для изученія античнаго искусства; архитекторъ Ф. Делормъ посѣщаетъ Римъ. Французскіе художники пріобрѣтаютъ авторитетность, которой не обладали ихъ предшественники, и мало-по-малу ихъ положеніе возвышается:

Ф. Делормъ послѣ Приматичи получаетъ званіе суперинтенданта (главнаго казначея). Съ своими обязанностями архитектора онъ совмѣщаетъ завѣдываніе крѣпостями Бретани. Мы видимъ, что онъ пользуется доходами съ двухъ богатыхъ аббатствъ, онъ занимаетъ мѣсто среди обычныхъ совѣтниковъ короля. Одинъ изъ фамиліи Дюсерсо носитъ званіе придворнаго архитектора; Ж. Бюлланъ (Bullant)—инспекторъ построекъ, принадлежащихъ коронѣ; словомъ, въ эту эпоху положеніе французскихъ архитекторовъ достигаетъ такого же уровня, которымъ пользовались въ Италіи ихъ самые знаменитые современники.

Но не нужно забывать, что свобода профессій въ XVI вѣкѣ еще не существовала, и большинство архитекторовъ принадлежало къ корпораціямъ и, болѣе того, къ фамиліямъ, гдѣ поддерживались французскія традиціи:

Члены фамиліи Дюсерсо отъ отца къ сыну были архитекторами.

Бретонъ, руководившій работами въ Фонтенебло, носитъ то же имя, какъ и два архитектора замка Villers-Cotterets.

Одного, носящаго фамилію Бюлланъ, мы встрѣчаемъ среди каменщиковъ, работавшихъ на городскихъ постройкахъ Аміена.

Шамбижъ былъ родственникомъ мастера, который возвелъ трансептъ собора въ Бовэ.

Лишь какъ на исключеніе среди художниковъ можно указать на П. Леско, происхожденіе котораго, повидимому, чуждо корпораціямъ; П. Леско былъ связанъ черезъ свою семью съ магистратурой парламента; и, можетъ-быть, своими инстинктами новаторства и духомъ независимости онъ обязанъ такому воспитанію, гдѣ ремесло занимало меньшую часть. П. Леско былъ въ достаточной мѣрѣ практикъ, чтобы удержаться отъ тѣхъ ошибокъ, которыя позже будутъ ставиться въ упрекъ архитектору—медику Перро (Perrault), и былъ достаточно независимъ отъ традицій, чтобы создавать болѣе широкіе и свободные замыслы, такъ что здѣсь исторія самого человѣка можетъ служить, кажется, комментаріемъ его дѣятельности.

Однимъ словомъ, французскій Ренессансъ получилъ свою столь характерную физіономію благодаря самимъ французамъ и главнымъ образомъ благодаря людямъ, входившихъ въ корпораціи.

Лишь одни элементы убранства были занесены извнѣ, а въ независимости, которую французское искусство хранитъ въ передачѣ ордеровъ, чувствуется, что даже въ области орнамента старыя корпораціи ничуть не думали отрекаться отъ самостоятельности.

Лишь участіемъ этихъ корпорацій объясняются и мѣстные стили и тѣ особенности, которыми искусство дѣлится на школы, какъ самая страна на провинціи.

Первую заслугу Италіи составляетъ толчокъ движенію, вторую — установленіе законовъ искусства; но въ послѣднемъ отношеніи французы болѣе обязаны сочиненіямъ Альберти, Серліо, Палладіо и Виньолы, чѣмъ личному участію, которое Серліо, Приматичи и другіе принимали въ сооруженіи французскихъ зданій.

XXI.

СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА.

Обратимся вновь къ французской архитектурѣ на исходѣ XVI вѣка, въ моментъ, когда прекращаются религіозныя войны.

Архитектура слѣдуетъ всѣмъ колебаніямъ, сопровождающимъ возвратъ къ спокойствію и матеріальному благосостоянію; скромная и экономичная послѣ войнъ „священной лиги", она дѣлается роскошной при Ришелье, величественной и торжественной до излишества при Людовикѣ XIV, и затѣмъ съ приближеніемъ къ эпохѣ революціи усвоиваетъ жесткій и трезвый характеръ.

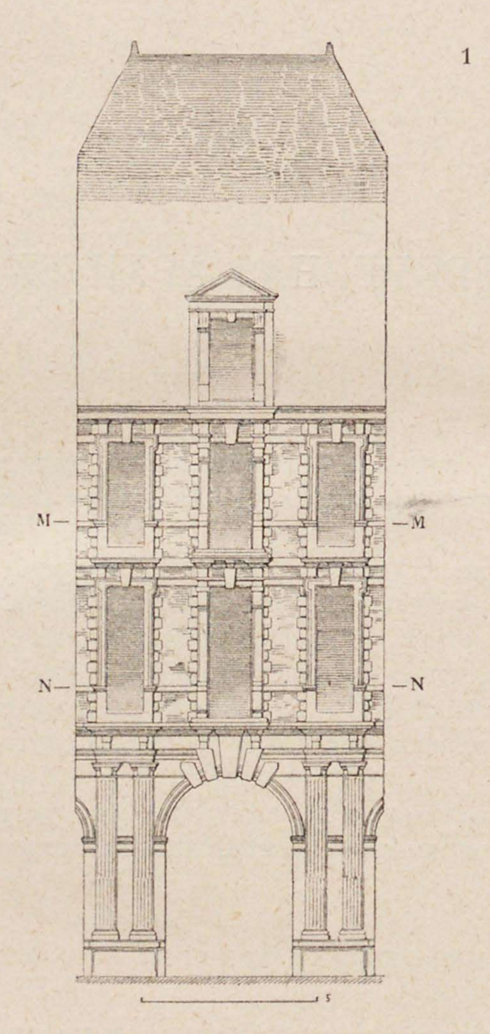
Изслѣдуемъ одно за другимъ тѣ средства, которыя послѣдовательно или одновременно примѣнялись въ архитектурѣ.

ФРАНЦУЗСКАЯ АРХИТЕКТУРА XVII ВѢКА.

I. — АРХИТЕКТУРА ИЗЪ КИРПИЧА И КАМНЯ; ВЫТЕКАЮЩІЯ ИЗЪ НЕЯ ФОРМЫ.

a. — Сочетанія камня и кирпича. — При Генрихѣ IV убранство охотно заимствуетъ свои эффекты изъ такой конструкціи, которая сообщаетъ фасадамъ, при незначительныхъ издержкахъ, веселый и разнообразный видъ, т.-е. изъ конструкціи помощью каменныхъ цѣпей, штрабъ (chaînes), и заполненія между ними грубой кладкой.

Плоскости стѣнъ окрашиваются штукатуркой изъ раствора, содержащаго примѣсь толченой черепицы (цемянка), и, согласно традицiи, восходящей къ началу Ренессанса (стр. 617), наличники оконъ связываются отъ одного этажа къ другому (рис. 1), образуя отъ цоколя къ люкарнамъ длинныя бѣлыя дорожки, которыя выступаютъ на красномъ фонѣ стѣнъ и на голубомъ фонѣ аспидныхъ крышъ.



Всегда безыскусственная въ примѣняемыхъ ею средствахъ, эта архитектура одновременно съ красочными эффектами ищетъ смѣлыхъ силуэтовъ, игры линiй въ крышахъ и люкарнахъ; она довольствуется лишь нѣсколькими мулюрами, устраняя мелкiя детали: здѣсь все въ контурахъ и въ игрѣ красокъ.

Одинъ изъ наиболѣе старыхъ памятниковъ даннаго стиля,—это отель Mayenne (въ улицѣ Saint-Antoine), который восходитъ къ эпохѣ Генриха III.

Затѣмъ слѣдуютъ:

При Генрихѣ IV — отель Кардинала Бурбонъ въ аббатствѣ сенъ-Жермэнъ-де-Прэ, и постройки на площади Dauphine и на площади des Vosges (стр. 634, рис. 1);

При Людовикѣ XIII — ядро Версальскаго зàмка; одно изъ послѣднихъ произведеній этой школы былъ отель Мазарини (Національная Библіотека), построенный Франсуа Мансаромъ во времена малолѣтства Людовика XIV; этой же школѣ принадлежалъ и отель Рамбулье.

б.—Заимствованіе каменной архитектурой формъ, возникшихъ отъ сочетанія кирпича съ камнемъ.—Къ предыдущей группѣ относится, какъ вытекающій изъ нея, цѣлый рядъ зданій, исполненныхъ полностью изъ камня, но гдѣ декорація заимствована изъ смѣшанной конструкціи, только что описанной нами.

Какъ примѣры такого заимствованія формъ, отмѣтимъ:

При Людовикѣ XIII — отель Сюлли въ улицѣ saint-Antoine, построенный Ж. Дюсерсо, Сорбонна и дворецъ Кардинала, возведенные Лемерсье;

Въ началѣ царствованія Людовика XIV—отель d'Aumont (улица de Jouy), построенный Фр. Мансаромъ.

II.—ДЕКОРАЦІЯ, ЗАИМСТВОВАННАЯ ИЗЪ ОРДЕРОВЪ.

Архитектура изъ сочетанія кирпича и камня, очевидно, внушенная экономическими соображеніями, особенно отвѣчаетъ такимъ зданіямъ, гдѣ стремились лишь къ изящной простотѣ.

Для монументальныхъ сооруженій прибѣгаютъ къ декораціи, заимствованной изъ ордеровъ, при чемъ во Франціи, какъ и въ Италіи, колеблятся въ выборѣ между двумя рѣшеніями, т.-е. установить эти ордера въ масштабѣ относительно всего фасада, или же относительно декорируемаго ими этажа.

Отсюда въ архитектурѣ, вытекающей изъ употребленія ордеровъ, наблюдается два теченія, которыя мы далѣе и прослѣдимъ:

а.—Декорація, отвѣчающая масштабу этажей.—Когда декорація отвѣчаетъ масштабу этажей, то обыкновенно каждый этажъ обрабатывается особымъ ордеромъ, какъ это мы видимъ въ постройкахъ дворца Tanlay (Танлэ, департаментъ Йонны), возведенныхъ къ концу царствованія Генриха IV.

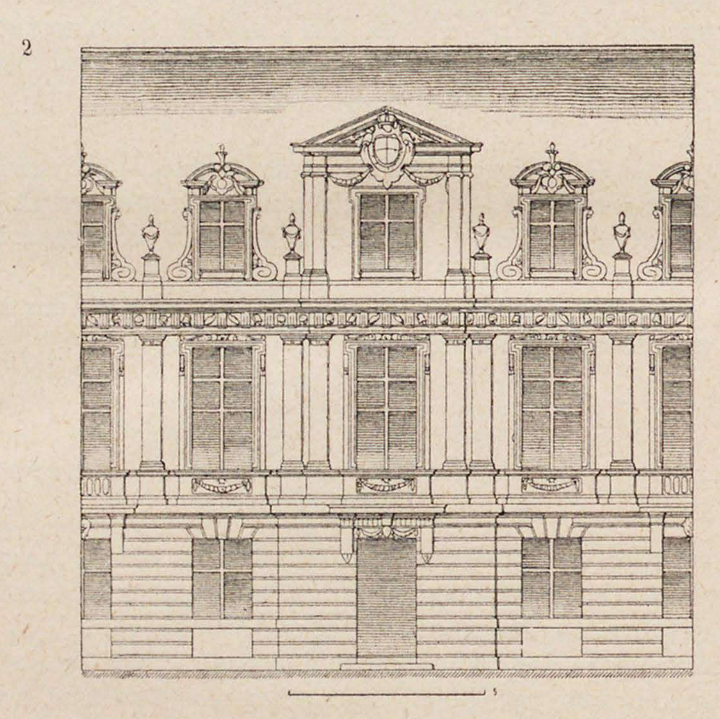
При Людовикѣ XIII С. Броссъ (S. de Brosse) слѣдуетъ той же

традиціи малыхъ ордеровъ при постройкѣ Люксембургскаго дворца и въ фасадѣ ц. сенъ-Жервэ;

Лемерсье исполняетъ согласно данному пріему центральный павильонъ во дворѣ Лувра и отель Ліанкуръ (рис. 2),—капитальное произведеніе, отъ котораго до насъ дошли лишь рисунки.

Къ началу царствованія Людовика XIV Лепотръ примѣняетъ этотъ же способъ обработки въ отелѣ Бовэ (улица François-Miron); ту же систему мы встрѣчаемъ въ за̀мкѣ Bussy-Rabutin (Бюсси-Рабутэнъ, деп. Котъ-д'оръ) и среди послѣднихъ представителей ея считается Фр. Мансаръ (за̀мокъ de Maisons, павильонъ Гастона Орлеанскаго въ Блуа).

2



Система малыхъ ордеровъ менѣе всего пользовалась успѣхомъ въ началѣ того же XVII вѣка.

Въ отелѣ Torpanne (Торпаннь) прибѣгли къ среднему рѣшенію: сохранили антаблеманы, а пилястры или уничтожили или замѣнили штрабами.

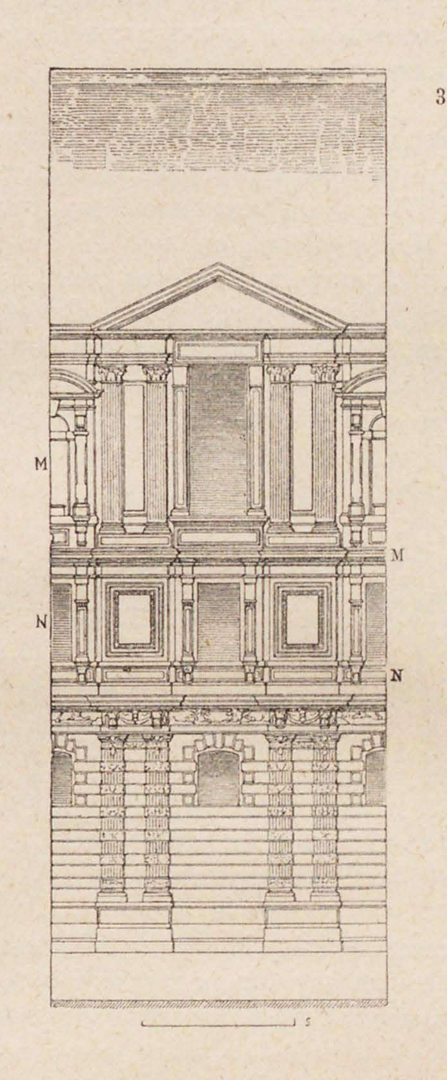
Въ царствованіе Генриха IV мы встрѣчаемся лишь съ однимъ случаемъ примѣненія традиціонной системы, именно въ галлереѣ Лувра (рис. 3).

Эта прекрасная композиція позволяетъ судить, въ какой мѣрѣ искусство еще сохранило гибкость:

Нижній этажъ былъ уже возведенъ (онъ восходитъ ко времени Екатерины Медичи) и его необходимо было согласовать съ однимъ

крыломъ дворца, карнизъ котораго находился на уровнѣ M, что и было достигнуто помощью антресольнаго этажа MN.

Изслѣдуемъ теперь обратную систему:



б.—Декорація колоссальнаго масштаба.—Среди первыхъ зданій, гдѣ нѣсколько этажей группируются въ одинъ колоссальный ордеръ пилястръ, нами было отмѣчено одно крыло въ замкѣ Шантильи, относящееся ко времени Генриха II (стр. 615).

На рис. 4 мы приводимъ одинъ фрагментъ фасада, изъ котораго ясно видны затрудненія, вытекающія изъ данной системы.

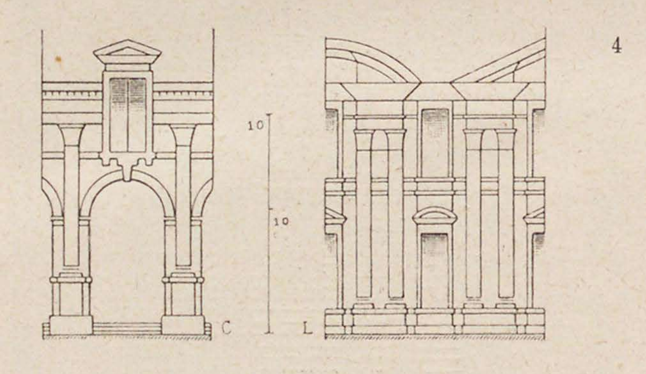
Антаблеманы, чтобы выдержать ихъ пропорціональность съ пилястрами, получаютъ чрезмѣрную высоту, а окна утрачиваютъ свое значеніе и отходятъ на второй планъ:

Такимъ путемъ приходятъ съ одной стороны къ тому, что антаблеманъ получаетъ классическія пропорціи, а съ другой,—чтобы придать значеніе окнамъ, ими выступаютъ изъ крыши, какъ люкарнами, которыя не связаны ни съ фасадомъ ни съ крышей; иногда даже пытаются включить окна двухъ этажей въ общую раму, симулирующую одно отверстіе.

Въ видѣ компромисса колоссальный ордеръ занимаетъ мѣсто среди обычныхъ элементовъ французской архитектуры:

При Генрихѣ III мы его встрѣчаемъ въ отелѣ Diane de France (улица Pavée, въ Марэ); При Генрихѣ IV онъ примѣненъ въ галлереѣ, связывающей Лувръ съ Тюильри (рис. L);

При Людовикѣ XIII отель герцогини Савойской (улица Garancière) представляетъ собой примѣръ такихъ іоническихъ пилястръ, которыя безусловно выступаютъ изъ масштаба. Дорическія пилястры, украшающія Версальскій зàмокъ, болѣе скромныхъ размѣровъ, чѣмъ предыдущія.



Къ началу царствованія Людовика XIV симпатіи все болѣе и болѣе склоняются въ пользу колоссальныхъ ордеровъ. Въ нихъ находятъ ту величественность, которая отвѣчаетъ новому порядку вещей въ монархіи:

Levau (Лево) и Dorbais (Дорбэ) примѣняютъ ихъ въ старомъ, южномъ фасадѣ Лувра, въ зàмкѣ Vaux, въ Коллегіи четырехъ націй (Институтъ); этой торжественной архитектурой пользуются Лемуэ (Lemuet) въ отелѣ Avaux (улица du Temple) и Фр. Мансаръ—на фасадѣ des Minimes (фобургъ Saint-Antoine).

Около 1670 г. Перро (Perrault) заимствуетъ изъ колоссальнаго ордера тему своей колоннады въ Луврѣ, а въ XVIII вѣкѣ Габріэль вновь воспользуется имъ при постройкѣ дворцовъ на площади Конкордіи.

III.—ОБРАБОТКА ФАСАДОВЪ ПОМОЩЬЮ ДОРОЖЕКЪ И ПАННО.

а.—Обработка помощью дорожекъ.—Нами были уже перечислены неудобства, вытекающія изъ примѣненія колоссальнаго ордера: необходимость чудовищныхъ карнизовъ, необходимость сверхъ мѣры увеличивать окна.

Замѣнивъ пилястры штрабами камней (chaînes), или дорожками, можно сохранить извѣстную долю той широты, которую даетъ композиціи поднимающійся отъ основанія ордеръ:

Расходы уменьшаются, и такъ какъ формы ордера дѣлаются такъ сказать подразумѣваемыми, то и требованія извѣстной пропорціи дѣлаются менѣе настоятельными, почему является возможность сократить размѣры антаблемановъ и оконъ.

Обработка фасадовъ помощью штрабъ, замѣнившихъ пилястры, при Людовикѣ XIII была примѣнена Лемерсье въ замкѣ Ришелье и во дворцѣ Кардинала; при Людовикѣ XIV ею воспользовались Л. Бруанъ (L. Bruand) во внѣшней обработкѣ дома Инвалидовъ, Фр. Мансаръ—въ госпиталѣ Валь-де-Грасъ, и Перро—въ сѣверномъ крылѣ Лувра.

б.—Обработка помощью панно.—Но архитектура не останавливается на этомъ, вступивъ на путь упрощеній.

Она приходитъ къ тому, что уничтожаетъ и штрабы (дорожки) камней; теперь антаблеманъ, которымъ увѣнчавается фасадъ, покоится на обнаженныхъ стѣнахъ, едва украшенныхъ рамами, обрисовывающими панно.

Дворъ въ домѣ Инвалидовъ представляетъ прекрасный примѣръ такой обработки, гдѣ, какъ воспоминаніе объ ордерахъ, сохранились лишь карнизы и пояса. Въ этомъ же духѣ Перро декорируетъ зданіе Обсерваторіи, Блондель—ворота сенъ-Дени, и Буллэ (Boullet)—ворота сенъ-Мартэнъ.

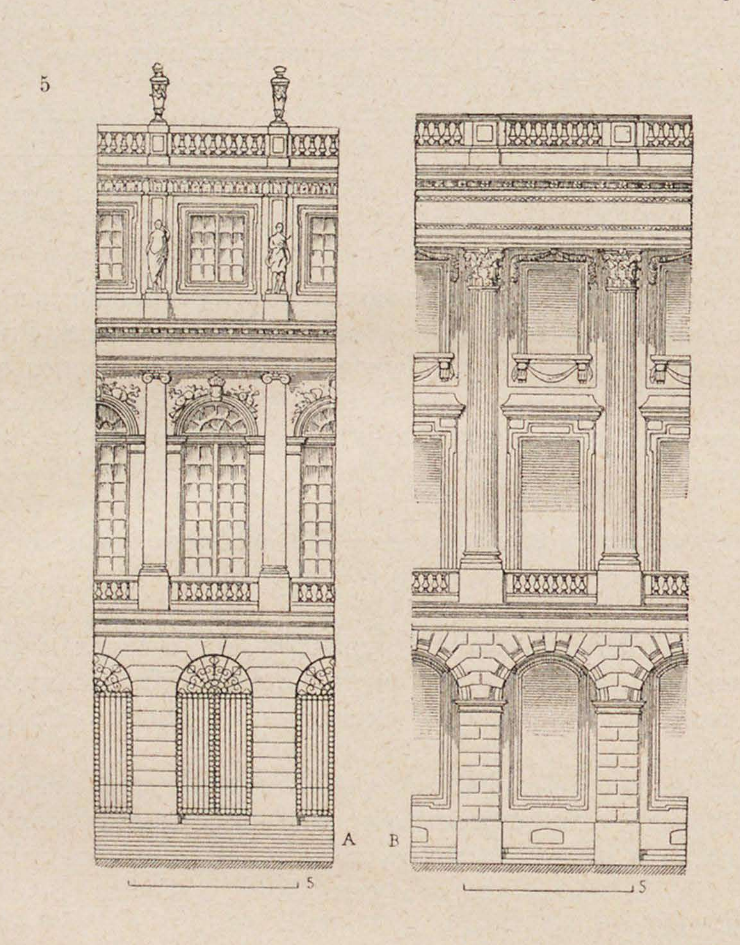
АРХИТЕКТУРА КОНЦА XVII ВѢКА ВЪ ПОСЛѢДНІЙ ПЕРІОДЪ СТАРАГО РЕЖИМА.

Офиціальный стиль. — Въ послѣднюю треть XVII вѣка начинается порча вкуса, чувствуется упадокъ искусства.

Чтобы его предупредить, Кольберъ въ 1671 г. создаетъ Академію архитектуры и даетъ ей назначеніе теоретическимъ образо-

ваніемъ восполнить недостатки ремесленнаго обученія; онъ посылаетъ архитекторовъ почерпать знанія въ Римѣ, публикуетъ памятники классической древности, пытается оживить искусство, возвышая положеніе художниковъ; но отжившему искусству не возвращаются ни вдохновеніе ни молодость.

Поколѣніе Лемерсье и Фр. Мансара уже угасло, а послѣдовавшее за нимъ если еще и создаетъ нѣсколько произведеній, которыя способны соперничать съ созданіями предыдущаго періода, то,



въ среднемъ, стиль утрачиваетъ свою мощь, исполненіе дѣлается посредственнымъ.

Преслѣдуя ложный идеалъ благородства, обращаются по примѣру итальянцевъ къ однообразнымъ фасадамъ, которые отъ одного конца къ другому представляютъ повтореніе однихъ и тѣхъ же мотивовъ, и за этой холодной симметріей въ такой степени маскируютъ внутреннее расположеніе, что подъ однимъ внѣшнимъ фасадомъ скрываются и капелла, и лѣстницы, и помѣщенія бань; маскируютъ даже крыши, и такимъ образомъ намѣренно устраняютъ съ фасадовъ все, что напоминаетъ о матеріальныхъ потребностяхъ жизни.

Эта архитектура, которая кажется созданной не для смертныхъ, правилась королю: Ж. Гардуина Мансаръ примѣнилъ ее со всѣми особенностями въ Версальскомъ замкѣ (рис. 5, А). Фасадъ, гдѣ вполнѣ выражается характеръ этой школы, относится къ 1675 г.

Традиціи великаго искусства и упадокъ XVIII вѣка. — Конецъ XVII вѣка отмѣчается возвратомъ къ болѣе разнообразнымъ формамъ; тогда манера Ж. Гардуина Мансара дѣлается болѣе гибкой: быть, можетъ, это измѣненіе зависитъ отъ участія сотрудниковъ, между которыми сенъ-Симонъ отмѣчаетъ архитектора Lassurance (Лассюрансъ).

Какъ бы то ни было, но передъ смертью Гардуина Мансара (1708 г.), повидимому, обнаруживается нѣкоторое оживленіе: свою карьеру онъ завершаетъ созданіемъ двухъ классическихъ произведеній: куполъ Инвалидовъ и капелла Версальскаго дворца. Бѣдствія въ концѣ царствованія Людовика XIV задерживаютъ движеніе, и лишь послѣ эпохи Регентства оно укрѣпляется окончательно.

Начиная съ этого момента существуетъ, такъ сказать, два теченія въ архитектурѣ: одно продолжаетъ строгія традиціи предыдущаго періода, другое вступаетъ на путь изысканнаго изящества, которое весьма правдиво передаетъ утонченности общества того времени:

Стиль новой школы,—стиль „рококо“ опредѣляется только около 1730 г., и во главѣ его стоитъ Бофранъ (Boffrand); классическій стиль своими представителями имѣетъ послѣдовательно Габріэля (Gabriel), Суффло (Sufflot), наконецъ, Луи и Антуаня (Louis и Antoine).

Въ теченіе всей второй половины царствованія Людовика XV обѣ школы ведутъ совершенно самостоятельное существованіе: тогда какъ дворцы г. Нанси обременяются украшеніями въ стилѣ рококо, площадь Конкордіи возводится съ величественнымъ благородствомъ и съ широкимъ размахомъ ея прекрасныхъ линій (рис. 5, В, 1750 г.).

Безпорядочная школа средины XVIII в. угасаетъ къ эпохѣ Людовика XVI,—философическое движеніе приводитъ всѣ умы къ античному. Во вкусахъ происходитъ оживленіе, стремятся къ очищенію формъ даже въ искусствѣ школы Габріэля и Суффло: при приближеніи революціи впадаютъ въ жесткость, а вмѣстѣ съ революціей начинается въ искусствѣ кризисъ, исходъ котораго едва еще начинаетъ выясняться въ нашу эпоху.

ОБЩЕЕ СОСТОЯНІЕ АРХИТЕКТУРЫ ВЪ ЕВРОПѢ ВЪ XVII И XVIII ВѢКАХЪ.

Въ XVII и XVIII вѣкахъ Европа дѣлится между вліяніями Италіи и Франціи того времени.

Въ общемъ преобладаютъ французскія вліянія: большая часть дворцовъ нѣмецкихъ принцевъ возводится французскими архитекторами, которыхъ мы находимъ и въ Берлинѣ, и въ Мюнхенѣ, и въ Штутгартѣ, и въ Мангеймѣ.

Иниго Джонсъ, съ котораго начинается въ Англіи періодъ классической архитектуры, повидимому, образовался на непосредственномъ изученіи памятниковъ Италіи и основалъ школу, продолжателемъ которой въ XVIII вѣкѣ будетъ Чэмберсъ (Chambers), авторъ дворца Сомерсетъ. Вренъ (Wren), строитель собора св.-Павла въ Лондонѣ, примыкаетъ къ школѣ, создавшей во Франціи куполъ Инвалидовъ; а его соборъ св.-Павла, въ свою очередь, послужилъ главнымъ образцомъ для Капитолія въ Вашингтонѣ (Америка).

Въ Россіи, въ дворцахъ Петербурга XVIII вѣка обнаруживается главнымъ образомъ итальянское вліяніе.

Что касается итальянскаго искусства, отраженіемъ котораго являются всѣ современныя школы архитектуры, то его послѣднія произведенія,—это колоннады Бернини на площади св.-Петра, внушительный, но некорректный фасадъ, возведенный Ал. Галилеи (Galilei) передъ храмомъ св.-Іоанна Латранскаго, и холодныя сооруженія Ванвителли (Vanvitelli) въ Казертѣ.

ДЕТАЛИ КОНСТРУКЦІИ И ФОРМЪ.

Такъ какъ конструктивные пріемы архитектуры послѣ XVII в. будутъ почти тѣ же, что примѣняются и въ современной практикѣ, то мы удовольствуемся лишь нѣкоторыми, самыми общими замѣчаніями.

КОНСТРУКЦІЯ.

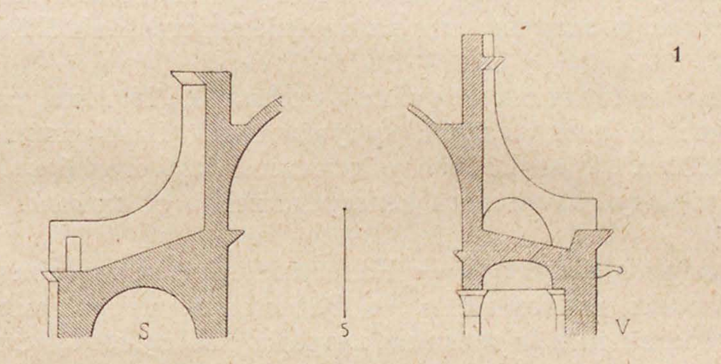
Общій конструктивный пріемъ.—XVII вѣкъ окончательно покидаетъ тотъ превосходный пріемъ, при которомъ камни обтесываются до укладки на мѣсто: обтеска ихъ на мѣстѣ, въ стѣнѣ, влечетъ за собой небрежность въ кладкѣ, подготовляетъ тѣ противорѣчія между формой и структурой, которыя такъ часто встрѣчаются въ французской архитектурѣ.

Своды.— Система сводчатой конструкціи испытываетъ такія видоизмѣненія, которыя далеко не знаменуютъ собою прогресса:

Въ аркадахъ начинаетъ получать преобладаніе кладка внѣшняго очертанія въ видѣ уступовъ, при чемъ такая система для каждаго клина требуетъ особаго лекала и производитъ столь жесткую перевязь, что малѣйшая осадка вызываетъ разрывы.

Въ крестовыхъ сводахъ нервюрная система окончательно покидается: цѣною дорогой кладки исполняются такія врѣзки, которыя находятъ болѣе монументальными, а клиньямъ стрѣлки даютъ форму à crossettes (т.-е. со входящимъ угломъ), что ихъ дѣлаетъ хрупкими.

Лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ для укрѣпленія сводовъ прибѣгаютъ къ внѣшнимъ контрфорсамъ: по примѣру римлянъ, предпочитаютъ внутренніе эпероны, такіе, какъ, напримѣръ, въ залѣ Бросса въ Palais de Justice.



Церковные аркбутаны, которые въ готической архитектурѣ оставались немаскированными, теперь обыкновенно замѣняются массивными эперонами, опирающимися на подпружныя арки боковыхъ нефовъ (рис. 1, S).

Однако традиція аркбутановъ никогда не была вполнѣ покинута: такъ въ капеллѣ Версальскаго дворца (разрѣзъ V) своды центральнаго нефа удерживаются арками, на которыхъ возвышаются массивные эпероны. Аркбутаны обрисовываются въ видѣ ползучей арки, а эпероны—въ видѣ обратной кривой.

Даже въ Пантеонѣ существуютъ аркбутаны.

Крыши.—Что касается покрытій, то тенденція къ плоскимъ крышамъ, столь мало отвѣчающимъ климату Франціи, начинаетъ яснѣе сказываться лишь къ концу XVII вѣка, до того же времени придерживаются крутыхъ крышъ эпохи Ренессанса.

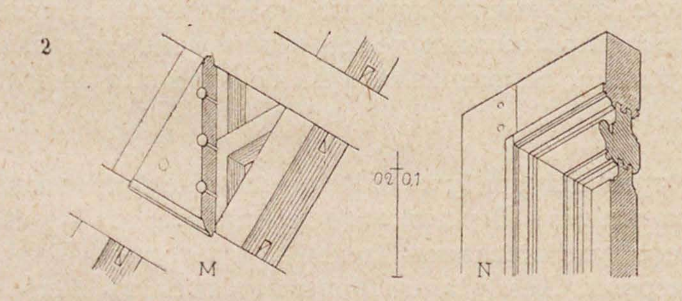
Около средины XVII вѣка появляются ломаныя крыши, такъ называемыя „мансарды", гдѣ средина плоская, а края съ крутымъ скатомъ. Появленіе этого средняго рѣшенія, которое страдаетъ всѣми недостатками плоскихъ крышъ и также неуклюжей тяжеловатостью, нельзя иначе объяснить, какъ желаніемъ срѣзать крышу крутого подъема, чтобы избѣжать ея крайней высоты.

Ломаныя крыши, равно какъ и плоскія крыши, совершенно не допускаютъ примѣненія неполныхъ, безъ затяжекъ, фермъ: какъ разъ въ тотъ моментъ, когда онѣ появляются, выходитъ изъ употребленія способъ устройства крышъ безъ коренныхъ фермъ, каковой способъ удерживался въ теченіе всей эпохи Ренессанса; начиная съ XVII вѣка крыша всегда конструируется изъ коренныхъ фермъ поддерживающихъ шевроны помощью панней (смотри стр. 283, примѣчаніе переводчика).

Крыши въ формѣ куполовъ на квадратномъ планѣ пользуются одно время успѣхомъ, что начинается при Людовикѣ XIII, вмѣстѣ съ Лемерсье, и оканчивается въ теченіе царствованія Людовика XV.

Лишь въ рѣдкихъ случаяхъ крыши XVII вѣка снабжаются жолобомъ: до эпохи зданій, окружающихъ Вандомскую площадь (около 1680 г.), обыкновенно обходились безъ жолобовъ, оставляя дождевую воду скатываться непосредственно съ крыши.

Столярное искусство. — Каменные переплеты оконъ, которые употреблялись въ теченіе всего Ренессанса, теперь замѣнены простыми деревянными коробками; витражъ изъ стеколъ, вставленныхъ



въ свинцовую оправу, замѣняется витражемъ изъ стеколъ, вдѣланныхъ въ деревянные горбыли. Во всеобщее употребленіе входятъ затворы, называемые à gueule de loup, съ капельникомъ.

Для дверей при Генрихѣ II и Людовикѣ XIII продолжаетъ примѣняться конструкція съ небольшими филенками:

Тогда дверныя полотенца представляютъ собою щитъ изъ брусковъ, соединенныхъ въ полдерева и образующихъ рѣшетку, отверстія которой заполнены тонкими досками; способъ прикрѣпленія послѣднихъ показанъ на рис. 2, M.

При Людовикѣ XIV этотъ пріемъ столярнаго искусства выходитъ изъ употребленія, и переходятъ къ полотенцамъ съ большими филенками (N).

Каменные плиточные полы замѣняются паркетомъ лишь къ эпохѣ Генриха IV.

Балконы и оконныя, въ видѣ балконовъ, рѣшетки изъ желѣза появляются лишь въ XVII вѣкѣ.

ГЛАВНЫЕ ДЕКОРАТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ.

Ордера.—Главные свои мотивы архитектура продолжаетъ еще почерпать изъ ордеровъ:

Но въ XVII и XVIII вѣкахъ это не болѣе, какъ варіанты на тему, окончательно установленную сочиненіями Палладіо и особенно Виньолы.

Характеръ внѣшней обработки вытекаетъ не изъ общаго построенія, но изъ второстепенныхъ украшеній.

Такъ именно около 1680 г. Лебрэнъ (Lebrun) надѣется создать „французскій“ ордеръ, придумавъ замѣнить античныя детали капители и антаблемана орнаментами, гдѣ фигурируютъ эмблемы Людовика XIV,—цвѣтокъ лиліи и солнце.

Внутренняя декорація.—Въ эпоху Ренессанса элементы внутренней декораціи вытекали изъ самой конструкціи: или оставляли открытыми брусья потолковъ или же прибѣгали къ системѣ кессоновъ, что напоминало общій пріемъ конструкціи.

XVII вѣкъ рѣзко порываетъ съ этой традиціей. Съ этого времени декорація плафоновъ состоитъ изъ большихъ карнизовъ, образующихъ паддугу, съ украшеніями изъ стюка или золоченаго гипса; плоскости стѣнъ обдѣлываются или деревянными или мраморными панелями.

Детали A, B и C (рис. 3) передаютъ характеръ профилей въ различныя эпохи.

A—крупные мулюры, примѣнявшіеся при Людовикѣ XIII;

B—болѣе легкіе мулюры эпохи Людовика XIV;

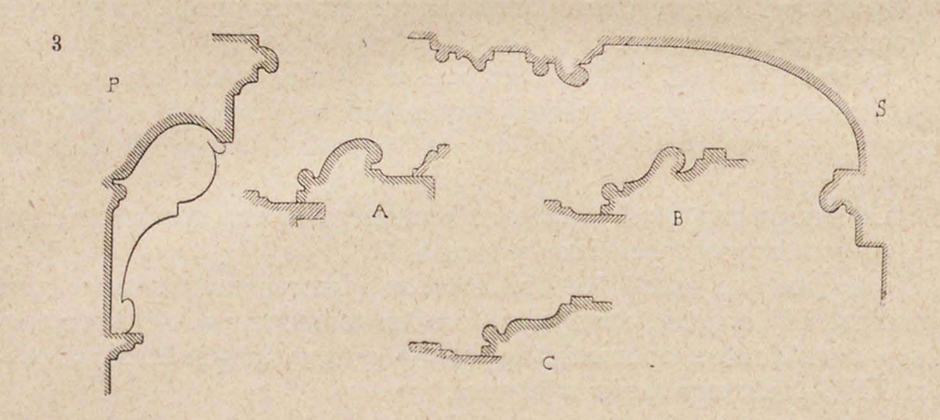
C—сухіе мулюры конца XVIII вѣка.

Профиля карнизовъ P и S принадлежатъ: одинъ архитектурѣ XVII вѣка, другой—XVIII вѣка.

Компартименты плафоновъ и обшивокъ отъ времени Генриха IV до начала царствованія Людовика XIV обрисовываются съ такой широтой, что нарушаютъ масштабъ (апартаменты Анны Австрійской въ Луврѣ, галлерея въ отелѣ Мазарини).

При Людовикѣ XIV такія излишества смягчаются, но декорація быстро утрачиваетъ настолько же въ корректности, насколько она пріобрѣтаетъ въ отношеніи большей соразмѣрности.

Колебанія вкуса въ теченіе послѣдней трети XVII вѣка можно прослѣдить по двумъ произведеніямъ Лебрэна: галлерея Аполлона въ Луврѣ и зеркальная галлерея въ Версали. Галлерея Аполлона отмѣчаетъ моментъ (1670 г.), когда исчезаетъ излишняя тяжеловатость, зеркальная галлерея (1680 г.),—когда соразмѣрность уже утрачивается.



Какъ примѣръ внутренней обработки эпохи Регентства можно отмѣтить золоченую галлерею въ отелѣ Toulouse (французскій банкъ), произведеніе R. de Cotte (Коттъ): общій рисунокъ еще сохранилъ свою ясность, но уже обремененъ орнаментами въ духѣ рококо.

Около 1740 г. эти капризныя детали умножаются въ такой степени, что архитектурныя линіи отступаютъ на второй планъ (апартаменты въ отелѣ Soubise).

Въ послѣдніе годы царствованія Людовика XV вызванное ими увлеченіе успокаивается; при Людовикѣ XVI орнаменты ограничиваются угловатыми мулюрами и гирляндами.

Камины до средины царствованія Людовика XIV хранятъ и ихъ монументальный видъ и ихъ большіе колпаки, увѣнчанные скульптурами въ рамахъ; камины съ мраморными рамами и зеркалами появлются не ранѣе эпохи Людовика XV.

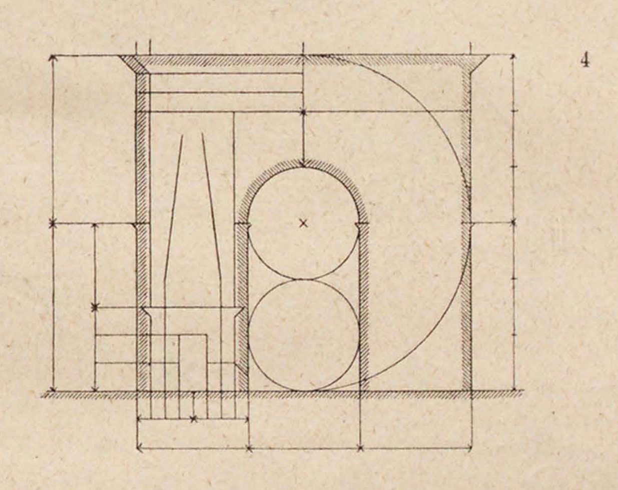
До XVI вѣка лѣстницы обыкновенно были винтовыя; начиная съ XVII вѣка онѣ дѣлаются въ видѣ прямыхъ маршей, прерываемыхъ широкими площадками и окаймленныхъ то балюстрадами, то желѣзными кованными рѣшетками (Версаль, замокъ de Maisons, Palais-Royal, отель des Monnaies, театръ въ Бордо).

Во всемъ этомъ убранствѣ колоритъ играетъ лишь второстепенную роль: лишь съ трудомъ можно указать, какъ на примѣры настоящей архитектурной полихроміи, на нѣсколько залъ Версаля и галлерею Аполлона.

При Людовикѣ XV употребляется почти исключительно позолота по бѣлому фону, а для компартиментовъ плафоновъ и стѣнъ довольствуются заполненіемъ ихъ аллегорическими сюжетами.

МЕТОДЫ ПРОПОРЦІОНАЛЬНОСТИ.

Какъ фактъ, не лишенный интереса, слѣдуетъ отмѣтить, что среди всѣхъ этихъ архитектурныхъ фантазій, модульный принципъ



сохранился: именно ему французская архитектура обязана тѣмъ, что и въ эпоху упадка она не утратила общей гармоніи. Композиціи остаются ритмическими произведеніями, съ простыми въ основѣ пропорціями, какъ объ этомъ позволяютъ судить сочиненія знаменитаго архитектора Фр. Блонделя (Blondel):

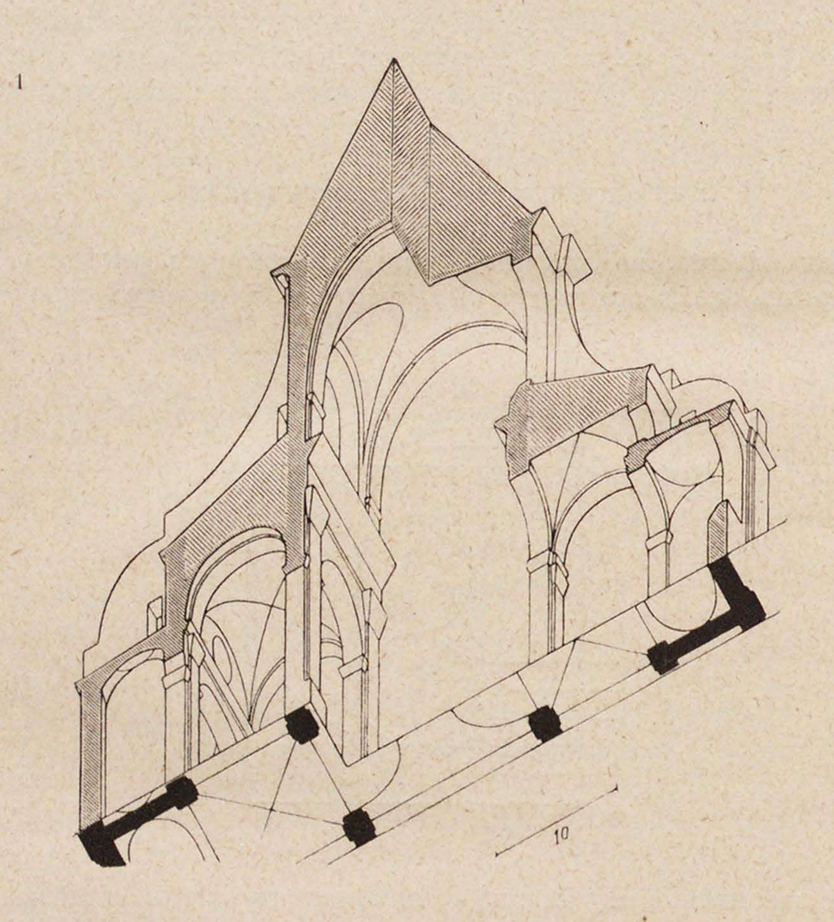
И въ видѣ характернаго примѣра, на діаграммѣ рис. 4 переданы отношенія размѣровъ, которыя имъ самимъ указываются какъ положенныя въ основу прекрасной композиціи воротъ сенъ-Дени.

ПАМЯТНИКИ.

ЦЕРКВИ XVII И XVIII ВѢКОВЪ.

Въ внутреннемъ устройствѣ церквей французская архитектура до конца XVII вѣка обнаруживаетъ замѣчательную устойчивость средневѣковыхъ традицій:

Общее расположеніе, сочетаніе нефовъ и система устойчивости сводовъ подвергаются лишь незначительному видоизмѣненію, и ува-



женіе къ освященному временемъ типу было таково, что въ серединѣ XVII вѣка Орлеанъ перестраиваетъ свой соборъ въ готическомъ стилѣ, а бенедиктинцы примѣняютъ декорацію пламенѣющаго стиля для своей церкви Saint-Maixent.

Въ общемъ, уцѣлѣлъ лишь одинъ планъ: нервюрные своды замѣнены обычными, съ врѣзками сводами, аркбутаны замѣнены массивными эперонами, пучки колонокъ—пилястрами.

Церкви Saint-Roch и Saint-Sulpice (рис. 1) представляютъ собою не что иное, какъ готическіе храмы, но исполненные болѣе дорогими

пріемами и украшенные орнаментами, заимствованными изъ классическаго искусства.

Даже капелла въ Версали нѣкоторыми своими чертами во внѣшней физіономіи напоминаетъ традиціонный типъ (стр. 643, рис. 1, V).

Почти повсюду однообразіе обработки сообщаетъ стилю извѣстнаго рода холодность.

Однимъ изъ рѣдкихъ зданій, которыхъ не можетъ коснуться этотъ упрекъ, является церковь въ Vitry-le-François, гдѣ главный нефъ представляетъ собой широкую аркаду, которая охватываетъ два звена, и гдѣ переходъ къ боковымъ нефамъ достигается помощью комбинацій сводовъ столь же оригинальныхъ, какъ и остроумныхъ.

Кромѣ того, въ самомъ видѣ памятниковъ XVII вѣка замѣтны слѣды религіозныхъ сектъ того времени:

Съ одной стороны іезуиты, съ другой—янсенисты имѣютъ особую архитектуру. Церковь Saint-Paul-et-Saint-Louis, прежняя капелла въ Maison professe, современна янсенистской приходской церкви Saint-Jacques du Haut Pas, и въ одной видимъ пышную, до избытка, декорацію, а въ другой — простыя, до жесткости, формы, гдѣ зданіе ограничивается лишь его существенными элементами.

Установимъ теперь долю итальянскихъ вліяній:

Нѣкоторыя темы ансамбля были, очевидно, заимствованы у итальянцевъ: за исключеніемъ деталей, нефъ въ домѣ Инвалидовъ является повтореніемъ одного произведенія Виньолы (стр. 567, рис. A).

Но главнымъ заимствованіемъ были купольныя церкви.

Французскій Ренессансъ оставилъ послѣ себя лишь простыя капеллы, увѣнчанныя куполами (Анэ, погребальная капелла дома Валуа, круглая капелла въ Нанси): первыя купольныя церкви относятся ко времени Людовика XIII,—это церковь Сорбонны, произведеніе Лемерсье, и церковь Валь-де-Грасъ, произведеніе Фр. Мансара.

Царствованію Людовика XIV принадлежатъ: храмъ въ улицѣ Saint-Antoine (Фр. Мансаръ), капелла въ Коллегіи четырехъ-націй, теперь Институтъ и куполъ Инвалидовъ, лучшее произведеніе школы Ж.-Г.-Мансара.

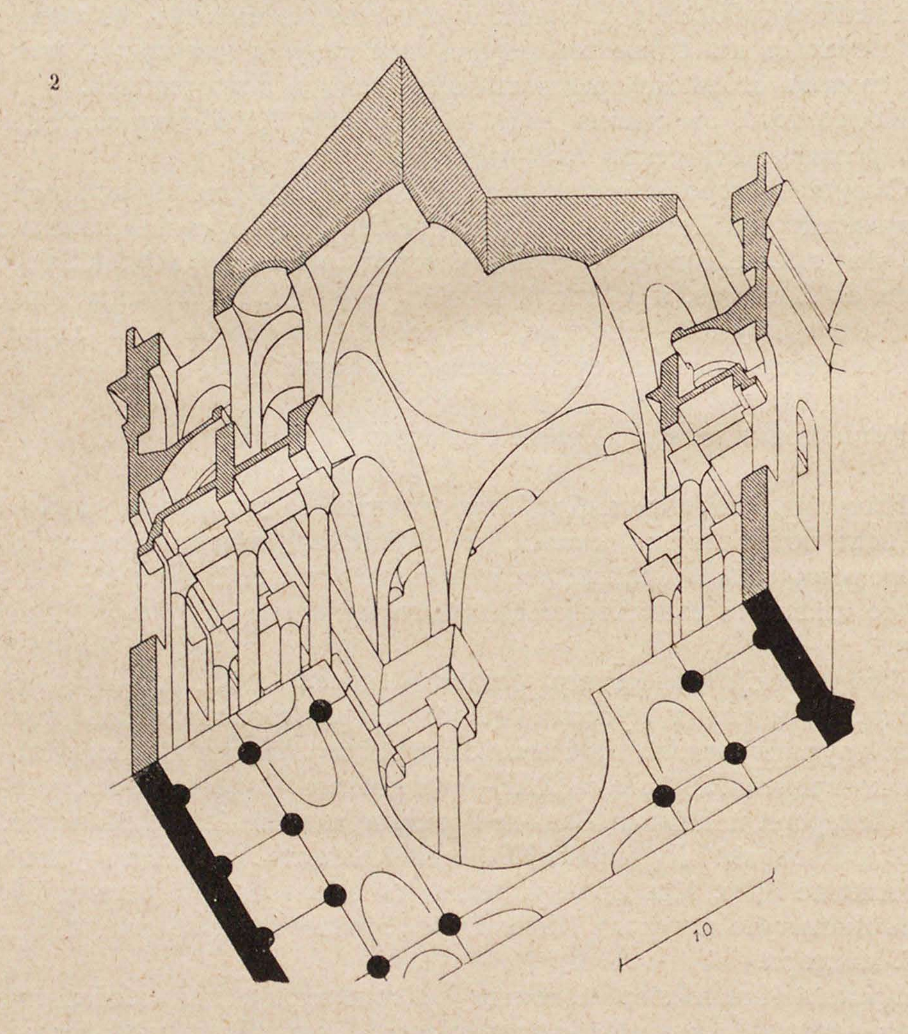
Куполъ Инвалидовъ покоится на цилиндрическомъ барабанѣ, прорѣзанномъ четырьмя большими арками. Сводъ яйцевидной формы, а его живопись освѣщается окнами, которыя намѣренно маскируются усѣченнымъ куполомъ. Во внѣшней обработкѣ выражаются основные устои; эллиптическій профиль купола гарантируетъ его устойчивость; фасадъ, срѣзанный горизонтально, сообщаетъ главному мотиву все его значеніе; и общій силуэтъ полонъ самаго величественнаго изящества.

Соборъ св.-Павла въ Лондонѣ, возведенный Вреномъ, относится почти къ одному времени съ домомъ Инвалидовъ (1700 г.).

Здѣсь сводъ также двойной: куполъ охватывается усѣченнымъ конусомъ, на которомъ покоится вѣнчающій фонарь. Быть-можетъ, и здѣсь, какъ въ храмѣ св.-Петра, нужно сожалѣть, что передъ куполомъ лежитъ глубокій нефъ.

Однимъ изъ послѣднихъ и прекраснѣйшихъ созданій купольной архитектуры является Пантеонъ архитектора Суффло (прежняя церковь св.-Женевьевы, 1775 г., рис. 2).

2



Въ отношеніи плана,—это св.-Маркъ, но съ повышеннымъ звеномъ, отмѣчающемъ пересѣченіе нефовъ; здѣсь только декоративная обработка принадлежитъ нашему времени и она дѣлаетъ честь этой эпохѣ, когда вкусы приходили уже въ упадокъ.

Это прекрасное зданіе можно упрекнуть лишь въ сложности структуры.

Такъ же, какъ въ домѣ Инвалидовъ, окна, освѣщающія живопись, маскируются сводомъ—экраномъ, а поверхъ послѣдняго имѣется еще внѣшній сводъ, такъ что въ дѣйствительности куполъ здѣсь изъ трехъ оболочекъ.

Чтобы удержать соффиты боковыхъ нефовъ, пришлось обратиться къ помощи разгрузныхъ сводовъ, эффектъ которыхъ совершенно утраченъ.

Вся система аркбутановъ скрывается за маскирующей ее высокой стѣной.

Затѣмъ, самыя окна были заложены, и внушительный видъ этой обнаженной ограды далеко не оправдываетъ ея существованія.

Наряду съ религіозными зданіями, относящимися полностью къ данному времени, слѣдуетъ отмѣтить перестройки, претендовавшія на улучшеніе старыхъ французскихъ церквей.

Очень часто фасады послѣднихъ замѣнялись фронтисписами, лишенными оригинальности (ц. св.-Евстахія, соборы Лангра и Шалона).

Впрочемъ, необходимо изъ этого исключить порталъ ц. сенъ-Жервэ, одну изъ лучшихъ композицій С. Бросса.

Внутренняя обстановка церквей въ XVII вѣкѣ подверглась полному видоизмѣненію:

Появленіе табернаклей, совершенно незнакомыхъ средневѣковью, привело къ видоизмѣненію престоловъ.

Изящные готическіе престолы были замѣнены тяжелыми сооруженіями изъ мрамора; нефы загромождались деревянными каѳедрами, алтари—панелями. Декоративная обработка хора въ с. Парижской Богоматери, пожертвованіе Людовика XIV, была hors-d'œuvre, но, должно признаться, восхитительный hors-d'œuvre

Протестанство не оставило никакихъ слѣдовъ во французской архитектурѣ:

Единственный храмъ, возведенный по оригинальному плану,—это была церковь въ Шарантонѣ (Charenton), произведеніе С. Бросса; дошедшіе до насъ рисунки позволяютъ отнести его къ типу античныхъ базиликъ съ боковыми трибунами.

Въ этомъ былъ возвратъ къ первоначальной христіанской темѣ и, быть-можетъ, здѣсь заключалась плодотворная идея, но бѣдствія конца XVII вѣка остановили ея развитіе.

ДВОРЦЫ, ОТЕЛИ-ОСОБНЯКИ.

a. — ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО.

Дворцы.—Въ архитектурѣ дворцовъ и отелей-особняковъ къ началу XVII вѣка наблюдается полное преобразованіе традиціонныхъ

плановъ, и внутреннее расположенiе зданiй измѣняется, чтобы приспособиться къ потребностямъ новаго общественнаго устройства, весьма отличающагося отъ прошлаго. Сюлли подготовилъ, а Ришелье закончилъ укрѣпленiе центральной власти: тогда начинается офицiальная архитектура, и планы разрабатываются съ неизвѣстной дотолѣ широтой.

Вмѣсто того, чтобы избѣгать, какъ это дѣлали раньше и какъ это дѣлаютъ теперь, такого расположенiя, при которомъ помѣщенiя слѣдуютъ одно за другимъ, стремятся, по примѣру Италiи, къ такимъ планамъ, гдѣ помѣщенiя взаимно связаны, гдѣ залы располагаются анфиладами, съ тѣмъ, чтобы провести посѣтителя чрезъ цѣлый рядъ комнатъ и галлерей, гдѣ располагаются люди свиты, по ихъ рангу или знатности, и, чтобы, наконецъ, завершивъ этотъ путь, достигнуть „кабинета“, гдѣ хозяинъ даетъ аудiенцiи.

Жилой корпусъ, какъ и въ отеляхъ эпохи Ренессанса, обыкновенно располагается между параднымъ дворомъ и садами.

Такъ же, какъ и въ Италiи, парадные залы рѣдко имѣютъ опредѣленное назначенiе: большой готическiй залъ дѣлается галлереей и служитъ для празднествъ; парадная комната, „chambre de parade“,—это промежуточное помѣщенiе между прiемными комнатами и кабинетомъ, гдѣ внѣшнiе признаки жилой комнаты, придаютъ аудiенцiямъ болѣе интимный характеръ: прiемы дѣлаютъ въ уборныхъ („ruelles“); а что касается такъ называемаго салона, то это прiемная комната, устанавливающая сообщенiе между дворомъ и садами.

До 1650 г. если и можно встрѣтить помѣщенiе, играющее роль нашихъ столовыхъ, то почти какъ исключенiе: столовой служатъ, согласно обстоятельствамъ, то прiемныя комнаты, то салонъ; а кухня настолько отдѣляется отъ жилыхъ помѣщенiй, насколько это позволяетъ мѣсто.

Чтобы не нарушать анфиладъ, лѣстницы обыкновенно переносятся къ угламъ.

Что касается жилыхъ комнатъ, онѣ въ такой же мѣрѣ неудобны, ими въ такой же мѣрѣ пожертвовано, какъ и въ итальянскихъ дворцахъ (стр. 571): ихъ относятъ во второстепенные флигеля; часто имъ даютъ высоту меньшую, чѣмъ высота парадныхъ залъ, а въ промежуткѣ между ихъ плафономъ и поломъ высокаго этажа, помѣщаютъ служебныя комнаты.

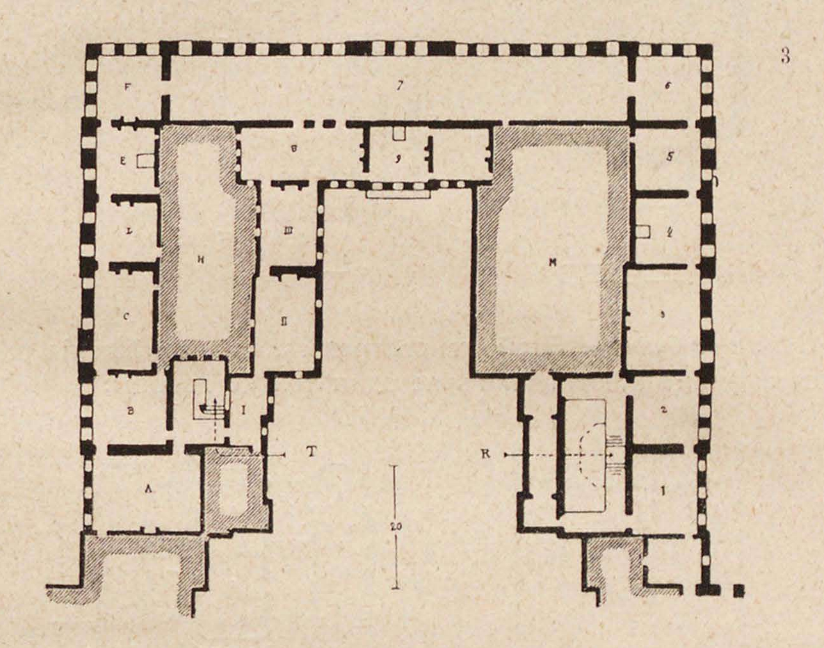
Современники приписывали маркизѣ Рамбулье инициативу введенiя новыхъ плановъ, идею которыхъ она будто бы почерпнула въ своемъ вполнѣ итальянскомъ воспитанiи. Отъ ея отеля до насъ сохранились лишь одни, нѣсколько неясныя описанiя; замокъ Ришелье въ Пуату намъ лучше извѣстенъ, а Версаль представляетъ собою законченный типъ этихъ плановъ, разсчитанныхъ на парадность.

На рис. 3 приведенъ планъ пріемныхъ залъ въ томъ видѣ, какъ они существовали въ концѣ царствованія Людовика XIV.

Зданіе дѣлится на два ряда апартаментовъ; апартаменты короля занимаютъ правое крыло; апартаменты королевы — лѣвое; кабинетъ короля занимаетъ центръ, а жилыя помѣщенія занимаютъ группы M и N.

Чтобы достигнуть кабинета короля, должно, начиная отъ лѣстницы R, пройти всю анфиладу пріемныхъ комнатъ и салоновъ, отъ 1 до 9.

Чтобы достигнуть комнаты королевы, нужно пройти весь рядъ помѣщеній, которыя начинаются отъ лѣстницы T и послѣдовательность которыхъ отмѣчена буквами отъ A до E.



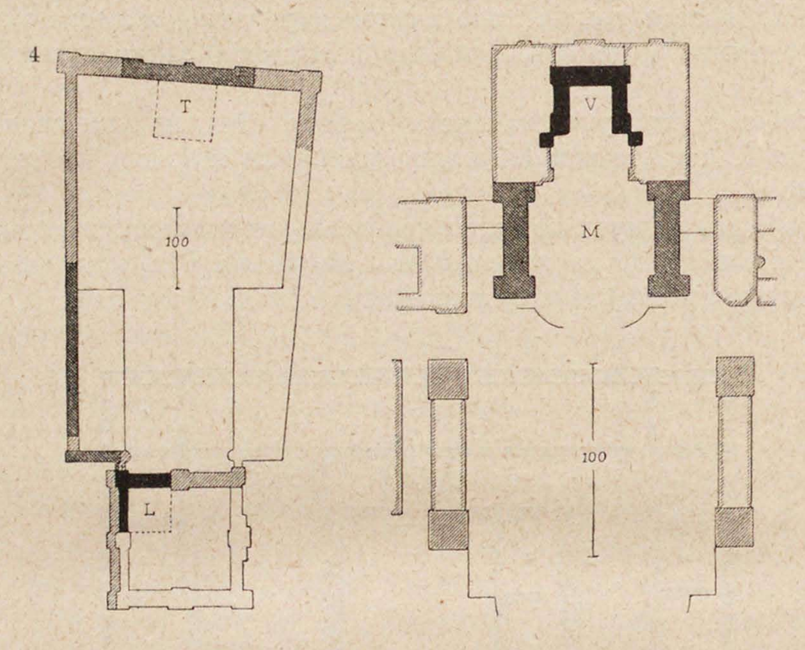
3

Другая, не столь торжественная анфилада начинается отъ лѣстницы T и ведетъ къ кабинету короля чрезъ пріемныя комнаты I, II, III и 8.

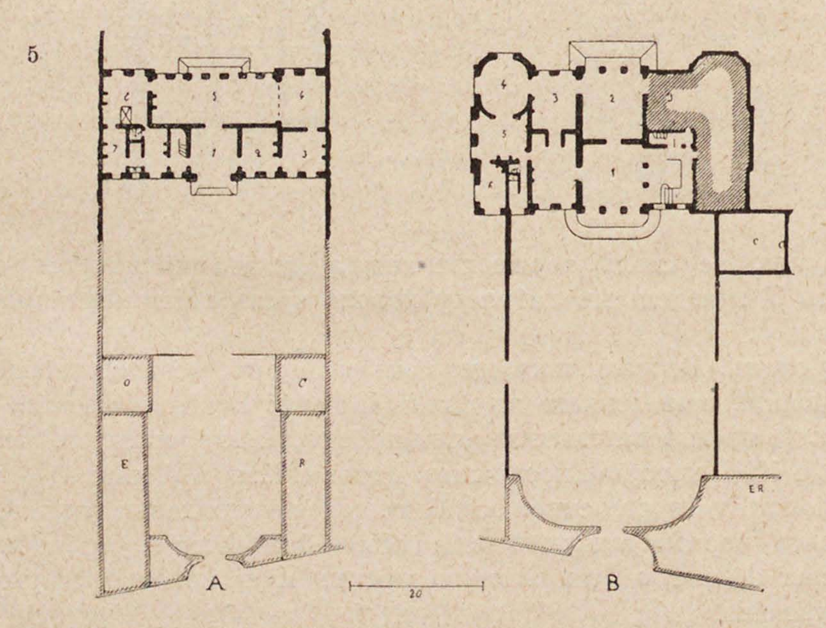
Впрочемъ, Версаль такъ же, какъ и Лувръ, не представляетъ собою дворца, возведеннаго въ одинъ пріемъ: Версаль создался въ результатѣ послѣдовательныхъ пристроекъ, сдѣланныхъ къ замку Людовика XIII, который послужилъ ядромъ. Планъ V (рис. 4) отмѣчаетъ помощью постепенно ослабляющейся штриховки эти пристройки къ первоначальнымъ зданіямъ, образующимъ мраморный дворъ (cour de marbre), дворъ министерствъ (M) и, наконецъ, служебныя помѣщенія.

Для сравненія съ Версалемъ на планѣ L представлено постепенное расширеніе Лувра и его сліяніе съ Тюильри.

Въ Ватиканѣ (стр. 575) дворъ della Pigna несетъ совершенно такую же роль, какъ площадь Carrousel между дворцами Тюильри и Лувромъ.



Отели-особняки.—Этой же программѣ, гдѣ помѣщенія располагаются анфиладой, отвѣчаютъ не одни только дворцы:



Среди многочисленныхъ примѣровъ, сохранившихся въ собраніи Блонделя, мы возьмемъ планъ отеля Clermont (рис. 5, A), который относится ко времени Людовика XIV: и здѣсь преслѣдуются тѣ же

цѣли, а нумерація помѣщеній указываетъ на разсчитанные повороты и на посредствующія помѣщенія, которыя нужно пройти между вестибюлемъ и пріемнымъ кабинетомъ.

Въ теченіе XVIII вѣка эти планировки, преслѣдующія парадность, видоизмѣняются:

Конецъ царствованія Людовика XIV, эпоха бѣдствій, для гражданской архитектуры является временемъ застоя: отъ 1704 до 1713 возводится лишь крайне незначительное число особняковъ, такъ какъ войны за испанское наслѣдство поглощаютъ всѣ средства.

Оживленіе обнаруживается только въ началѣ новаго царствованія и совершается слѣдуя совершенно инымъ взглядамъ:

Прежде всего стремятся въ постройкахъ къ экономичности и особенно удовлетворить потребностямъ комфорта, а внѣшняя представительность отходитъ на второй планъ.

Теперь начинаютъ помѣщенія удваивать въ глубину, что даетъ возможность, не измѣняя фасада, утилизировать почти двойную площадь.

Насколько въ предыдущую эпоху стремились связать помѣщенія, настолько же теперь новая архитектура усиливается сдѣлать ихъ независимыми.

Переходъ отъ одной системы къ другой можно уяснить на примѣрѣ отеля-особняка du Maine (рис. 5, B), построеннаго около 1730 г.: здѣсь обращаетъ вниманіе расположеніе залъ въ два ряда, которые заключены въ одну клѣтку стѣнъ.

На рисункѣ деталирована только одна изъ двухъ группъ апартаментовъ, составляющихъ отель: едва ли возможно съ бо̀льшимъ искусствомъ избѣгнуть проходныхъ помѣщеній.

Въ дни пріемовъ эти помѣщенія обращаются въ пріемныя комнаты, которыя посѣтитель видитъ въ порядкѣ отъ 1 до 6; такимъ образомъ можно сказать, что планъ созданъ въ двухъ цѣляхъ, и тѣмъ вполнѣ отвѣчалъ времени перехода отъ пышнаго образа жизни въ эпоху короля-солнца къ буржуазнымъ нравамъ современнаго общества.

На планахъ А и В (рис. 5) указано, наконецъ, и размѣщеніе службъ, примыкающихъ къ богатымъ жилищамъ XVII и XVIII вѣковъ.

Онѣ окаймляютъ по обѣ стороны передній дворъ и включаютъ конюшни E, каретные сараи R, кладовые O и кухни C, всегда расположенныя внѣ жилого корпуса.

б. — АРХИТЕКТУРА ДВОРЦОВЪ И ОТЕЛЕЙ.

Фасады. — Физіономія апартаментовъ характеризуется тѣмъ, что было сказано на стр. 646 относительно внутренней обработки, а характеръ фасадовъ можно видѣть на рисункахъ отъ 6 до 8:

Фрагментъ на рис. 6 (отель Bretonvillers) относится къ эпохѣ Людовика XIII, когда искусство еще сохранило нѣкоторую долю искренности, свойственной Ренессансу:

Павильоны съ крутыми крышами, рисующимися смѣлыми и простыми линіями; наличники оконъ, которые связываются отъ одного этажа къ другому (стр. 618); высокіе люкарны, которые выступаютъ изъ крышъ, высокія трубы каминовъ,—словомъ, прежде всего стремятся къ эффектамъ массъ, и время отъ времени встрѣчается орнаментированный мотивъ, какая-нибудь монументальная дверь.

6

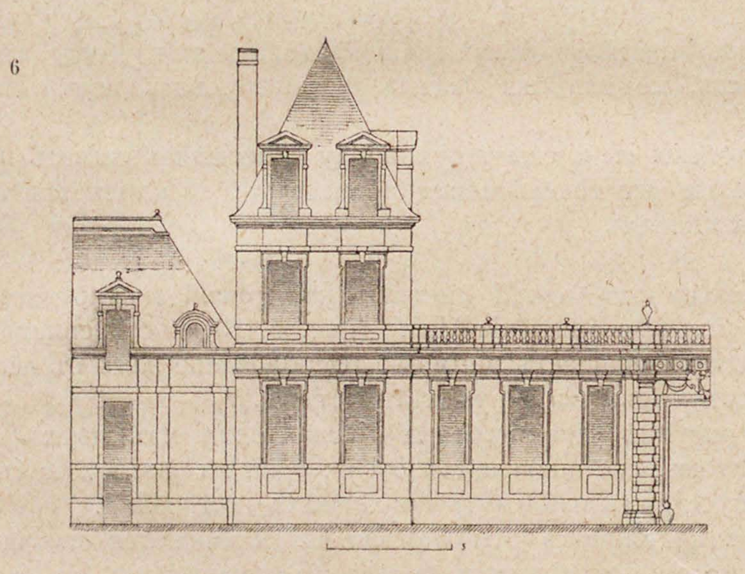
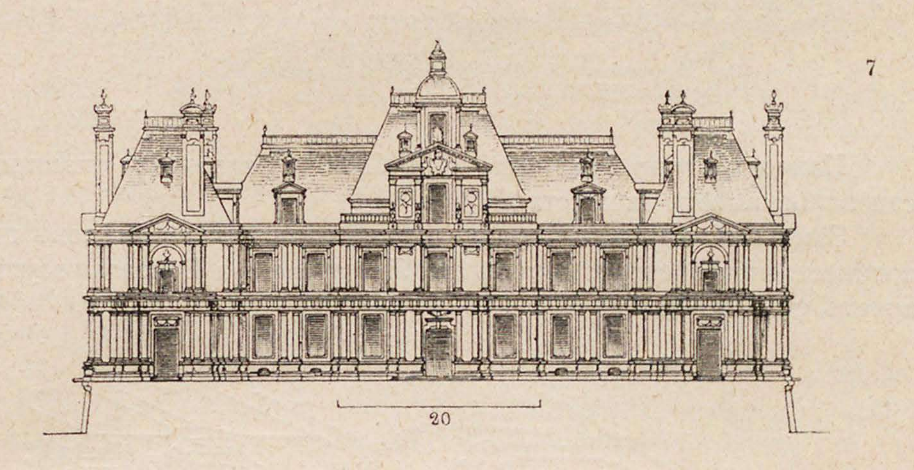


Рис. 8 передаетъ характеръ величественной простоты, который представляютъ фасады въ теченіе царствованій Людовика XIII и Людовика XIV: углы выступаютъ благодаря обработкѣ рюстованными лопатками, и крыши крутого подъема перемежаются съ куполами.

Этой же архитектурной школѣ принадлежалъ замокъ Ришелье; а традиція ея удержалась до конца царствованія Людовика XIV, какъ это видно на примѣрѣ замка Boufflers, относящагося къ концу XVII вѣка (рис. 8).

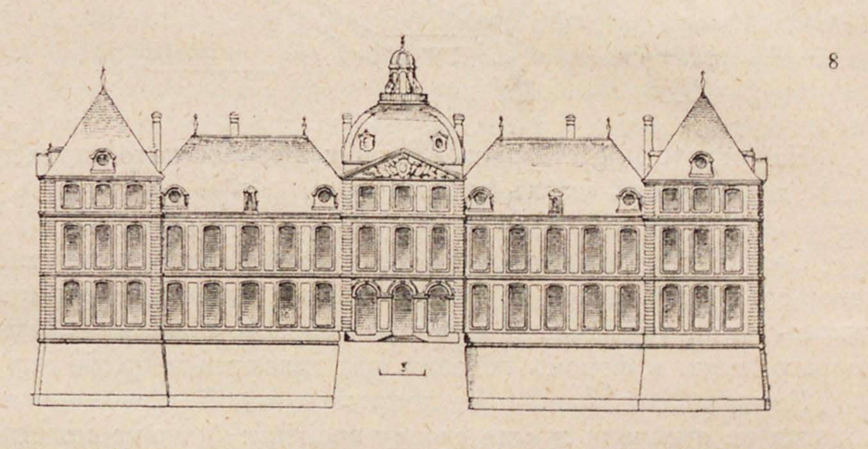
На ряду съ этой торжественной архитектурой, въ нѣкоторыхъ композиціяхъ времени Людовика XIV мы еще находимъ свободныя

формы лучшаго Ренессанса въ сочетаніи съ неизвѣстнымъ дотолѣ благородствомъ стиля, таковъ именно фасадъ зáмка de Maisons, лучшій, среди возведенныхъ Фр. Мансаромъ, и одно изъ оригинальнѣйшихъ созданій современнаго искусства (рис. 7).



7

Холодная и невыразительная регулярность начинается лишь во второй половинѣ вѣка, но даже и XVIII вѣкъ сумѣетъ отъ нея освободиться въ нѣкоторыхъ постройкахъ, которыя достойны и

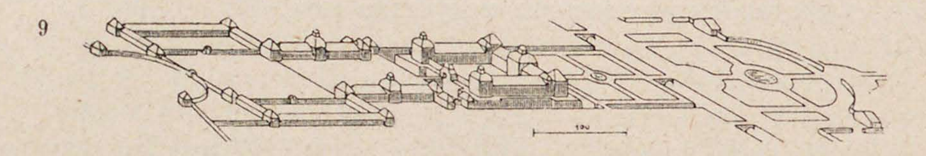

8

лучшихъ эпохъ, какъ, напримѣръ, фасадъ отеля Субизъ (теперь зданіе архивовъ).

Сады. — Одна изъ заслугъ XVII вѣка состоитъ въ сочетаніи архитектурныхъ памятниковъ съ окружающими ихъ садами.

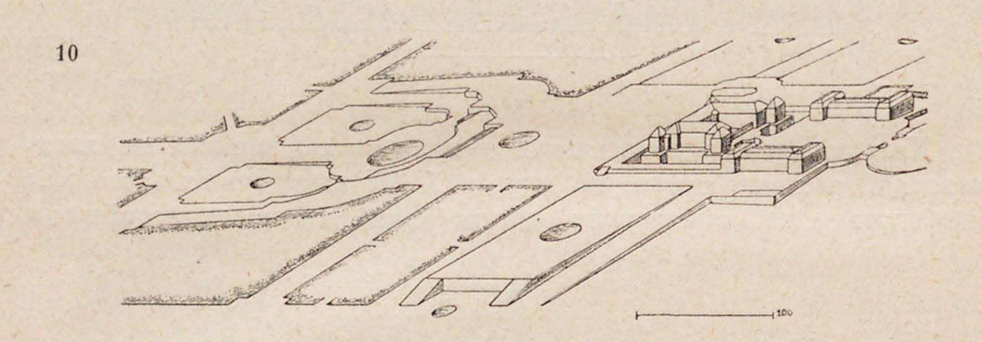
До послѣднихъ временъ Ренессанса, за недостаткомъ безопасности, у французовъ паркъ представлялъ обнесенную стѣнами площадь, безъ видовъ на дали; только въ Италіи имѣлись сады съ глубокими перспективами, развертывающимися вдоль лѣсной просѣки, которая ведетъ путемъ незамѣтной градаціи отъ первыхъ плановъ къ далямъ:

Во Франціи эти сады съ перспективами появляются при Людовикѣ XIII (паркъ Ришелье, рис. 9).


9

Наконецъ, при Людовикѣ XIV Ленотръ возводитъ планировку садовъ на высоту искусства.

Зàмокъ Vaux представляетъ собою одинъ изъ примѣровъ этого величественнаго стиля, созданнаго Ленотромъ, а Версаль осуществляетъ его идеалъ.



10

На рис. 10 представленъ ансамбль Версальскаго парка въ томъ видѣ, который онъ имѣлъ около 1670 г.

Соотвѣтственно каждому фасаду зàмка чрезъ чащу высокихъ деревьевъ открывается широкая прямая просѣка; естественный уклонъ земли устраняется помощью террасъ, а между цвѣтниками перваго плана и фономъ пейзажа разстилаются широкіе пруды.

Никогда еще парки не достигали такой величественности и никогда не отвѣчали лучше своему времени: ничто не можетъ болѣе ясно выразить, какъ понималъ этотъ вѣкъ величіе.

Въ садахъ XVII вѣка все подвергалось архитектурной обработкѣ:

Деревья тщательно обстригались въ геометрическія формы.

Даже цвѣтники имѣли видъ орнаментированныхъ панно, гдѣ рисунокъ получался линіей букса, развертывавшагося каймой между фигурами газона и дорожекъ съ цвѣтнымъ пескомъ.

Эта чисто архитектурная планировка удерживается въ теченіе XVII вѣка, до того момента, когда недостатокъ средствъ и фальшивое

пониманіе природы, нашедшее выраженіе въ литературѣ того времени, приводятъ къ прикрашеннымъ пейзажамъ Ермéнонвилля и, наконецъ, къ сельскимъ идилліямъ Тріанона.

ДОМА, ГРАЖДАНСКІЯ И УТИЛИТАРНЫЯ СООРУЖЕНІЯ.

Дома. — Лемюэ (Lemuet) оставилъ намъ сборникъ жилищъ XVII вѣка „pour toutes sortes de personnes": видна устойчивость традиціонной комбинаціи плановъ, гдѣ жилыя комнаты бюргерской семьи группируются вокругъ главнаго помѣщенія,—центра семейной жизни; затѣмъ планъ расширяется, переходитъ къ общей темѣ отеля-особняка, съ жилымъ корпусомъ, обособленнымъ отъ улицы и включающимъ въ общемъ три примыкающія одна къ другой комнаты: пріемная, спальня и „кабинетъ".

Въ средніе вѣка для безопасности приходилось балконы дѣлать глухими; съ эпохи же Генриха IV застекленныя башенки старыхъ жилищъ, échauguettes, превращаются въ открытые балконы.

Тогда же начинаетъ умножаться число домовъ съ квартирами для отдачи въ наемъ.

Обыкновенно первый этажъ занятъ торговыми помѣщеніями. Такъ какъ торговцы нуждаются въ скромномъ жилищѣ по близости отъ ихъ магазиновъ, то для нихъ отводятъ низкій этажъ, расположенный непосредственно надъ первымъ этажомъ, откуда зародились наши „антресоли". Затѣмъ слѣдуютъ три или даже четыре этажа гдѣ тѣснятся чуждыя между собою семьи.

Ни средневѣковью ни даже Ренессансу были неизвѣстны такія скопленія квартиръ въ одномъ домѣ, что въ наше время еще чуждо Англіи: тогда каждая семья обладала особымъ жилищемъ; такіе кварталы съ доходными домами, какъ на площади Vosges и на площади Dauphine, появляются лишь послѣ XVII вѣка.

Госпитали и монастыри. — Тогда какъ архитектура дворцовъ и отелей достигаетъ крайнихъ утонченностей роскоши, нѣкоторыя религіозныя общины, строгій уставъ которыхъ является протестомъ противъ нравовъ ихъ вѣка, придаютъ своимъ зданіямъ характеръ строгости, отражающійся даже на такихъ великолѣпныхъ аббатствахъ, какъ Сенъ-Дени и Валь-де-Грасъ.

Домъ Инвалидовъ, возведенный Брюаномъ (L. Bruand), представляетъ собою типъ величественной и строгой архитектуры XVII вѣка: его импозантность вытекаетъ изъ широкой концепціи, исполненной простыми средствами.

Отблескъ этого благородства стиля можно найти въ сооруженіяхъ Габріэля въ Военной школѣ.

Какъ примѣры госпиталей широкой и благородной архитектуры можно указать въ XVII вѣкѣ Salpêtrière (Л. Брюанъ) и въ XVIII вѣкѣ богадѣльню (hôtel-Dieu) въ Ліонѣ (Суффло).

Школы, ученыя учрежденія, общественныя зданія.—Эпохѣ Ришелье принадлежатъ постройки строгаго стиля въ Сорбоннѣ (Лемерсье), эпохѣ Мазарини — менѣе корректныя постройки въ коллегіи Четырехъ-Націй (Лево).

Зданіе Національной Библіотеки принадлежитъ царствованіямъ Людовика XIV и Людовика XV:

Обсерваторія была возведена Перро при Людовикѣ XIV.

Въ XVII вѣкѣ начинаютъ строить театры: одинъ изъ первыхъ театровъ, — это въ дворцѣ Кардинала. Затѣмъ слѣдуетъ, такъ называемый, „Salle des machines" въ Тюильри. Въ Версали въ теченіе всего царствованія Людовика XIV для драматическихъ представленій пользовались временными сценами, которыя устанавливались или въ залахъ или въ паркѣ, и только въ 1753 г. Габріэль устроилъ существующій театральный залъ; въ 1773 г. Луи (Louis) построилъ театръ въ Бордо, столь замѣчательный устройствомъ входовъ.

Въ XVIII вѣкѣ были возведены великолѣпные общественные фонтаны, и среди другихъ—фонтанъ въ улицѣ Гренель, строителемъ котораго былъ скульпторъ Бушардонъ.

Halle au blé (хлѣбный рынокъ) былъ начатъ при Людовикѣ XV.

Первое систематическое изученіе тюремнаго вопроса относится къ XVIII вѣку.

Зданіе городской думы въ Реймсѣ и дворецъ Парламента въ Реннахъ (Rennes) принадлежатъ эпохѣ Людовика XIV и послѣднее зданіе было построено Броссомъ.

Hôtel de Monnaies (монетный дворъ) былъ построенъ въ 1678 г. по рисункамъ Антуаня (Antoine).

Утилитарныя сооруженія. — Лишь въ видѣ напоминанія отмѣтимъ большія крѣпостныя работы, которымъ обязанъ частью своей славы Вобанъ.

Одинъ изъ лучшихъ современныхъ маяковъ, именно въ Кордуанѣ, былъ предпринятъ L. de Foix за нѣсколько лѣтъ до вступленія на престолъ Генриха IV.

Проложеніе большихъ дорогъ и каналовъ относится ко времени Сюлли.

Отъ XVII къ XVIII вѣку число монументальныхъ мостовъ умножается и до средины XVIII вѣка ихъ продолжаютъ строить арками высокаго подъема.

При Сюлли оканчиваютъ Pont-Neuf, при Людовикѣ XIV построенъ Pont-Royal, при Людовикѣ XV возводятъ мостъ Neuilly:

представителями этой отрасли искусства являются Perronet и Gauthey, и совершившійся здѣсь прогрессъ къ послѣднимъ годамъ жизни Perronet приводитъ къ плоскимъ аркамъ мостовъ de la Concorde и Saint-Maxence.

Памятники офиціальнаго искусства. — Отмѣтимъ, наконецъ, среди великихъ произведеній архитектуры XVII и XVIII вѣковъ, почетные памятники, именно: ворота Saint-Denis произведеніе Фр. Блонделя, ворота Saint-Martin — Бюлле (Bullet), арку du Trône (теперь разрушенную) — Перро; ворота въ Лиллѣ.

Большіе города украшаютъ свои площади симметричными постройками, въ срединѣ которыхъ неизмѣнно возвышается статуя короля:

При Людовикѣ XIII — place Royale (площадь de Vosges), при Людовикѣ XIV — Вандомская площадъ и площадь Побѣдъ (de Victoires), при Людовикѣ XV — площади въ Нанси и Бордо.

Такъ называемая теперь площадь Конкордіи (1753 г.) представляетъ собою лучшее произведеніе Габріэля и, быть-можетъ, современнаго искусства: удовольствуемся тѣмъ, что напомнимъ ея широкую планировку, ея виды на проспекты и рѣку, ея рвы, теперь засыпанные, ея дворцы съ широкими массами, смѣлые силуэты которыхъ такъ ясно рисуются со всѣхъ пунктовъ оживляемой ими обширной площади.

ПОСЛѢДНІЯ ПРЕОБРАЗОВАНІЯ АРХИТЕКТУРЫ. ЭЛЕМЕНТЫ СОВРЕМЕННАГО ИСКУССТВА.

Ко времени революціи архитектура торжественнаго стиля угасаетъ. Складывается новый общественный строй, который нуждается въ новомъ искусствѣ.

Уничтоженіе цеховъ (maîtrise), казалось, открывало свободное поле для нововведеній, но оно долго оставалось безрезультатнымъ, и въ теченіе полувѣка по крайней мѣрѣ архитектура отдается безплоднымъ попыткамъ.

Съ послѣднихъ годовъ стараго режима ясно обнаруживается предпочтеніе простымъ формамъ: это направленіе искусству дало толчокъ то же теченіе идей, которое подготовило революцію; а открытіе Пестума и Помпеи, доставивъ ей типы, тѣмъ ускорило реакцію. Революція прежде всего обращается къ этимъ моделямъ и еще усиливаетъ жесткость и холодную корректность первыхъ копій.

Когда Египетская экспедиція открываетъ другой античный міръ, то искусство въ періодъ консульства стремится сдѣлаться египетскимъ. Въ эпоху Имперіи оно вновь обращается за образцами къ Риму; а съ 1830 г. романтическая школа создаетъ успѣхъ подражаніямъ средневѣковому искусству:

Такимъ образомъ измѣняются лишь типы, и искусство кажется осужденнымъ существовать на основахъ прошлаго въ ожиданіи, когда появится какая-либо оригинальная идея, какой-либо особый, свойственный только ей принципъ.

Къ счастью эта идея, этотъ принципъ, повидимому, начинаютъ выясняться наконецъ вмѣстѣ съ введеніемъ новаго матеріала въ остовъ нашихъ зданій, именно желѣза.

Только въ первые годы нашего (XIX) вѣка пришли къ мысли воспользоваться литьемъ изъ чугуна, чтобы перекрыть такія площади, гдѣ сводъ повлекъ бы чрезмѣрныя затрудненія. Одинъ изъ болѣе раннихъ случаевъ примѣненія металла является Halle au blé, куполъ котораго относится къ 1809 г.: здѣсь въ масштабѣ купола въ храмѣ св.-Петра въ первый разъ возводится куполъ, въ которомъ взаимное скрѣпленіе лучевыхъ фермъ уничтожаетъ распоръ и въ которомъ остроумная конструкція была оставлена открытой. Металлическая литая конструкція (fonte), но на этотъ разъ замаскированная, находитъ не менѣе монументальное приложеніе и въ куполѣ Вашингтона.

Что касается до стропилъ изъ кованаго желѣза, то еще долгое время они останутся слесарными произведеніями, что, при цѣнности ручного труда, будетъ ограничивать ихъ примѣненіе.

Однако, потребность въ желѣзѣ все возрастаетъ. Большія промышленныя предпріятія и особенно желѣзнодорожныя сооруженія нуждаются въ крытыхъ площадяхъ такого размѣра, который дотолѣ не имѣлъ примѣра; для конструкціи покрытій необходимо теперь имѣть металлическія части такихъ профилей и размѣровъ, которые не употребляются въ обычной практикѣ, на помощь чему приходитъ прокатка.

Начиная съ этого дня желѣзо со своими формами, въ которыхъ выражается его роль и функція, входитъ въ обычную строительную практику.

Получило ли оно мѣсто среди элементовъ архитектуры? Да, это доказывается Центральнымъ рынкомъ (Halles centrales) Парижа и нѣкоторыми позднѣйшими зданіями.

Въ Центральномъ рынкѣ Парижа мы видимъ осуществленнымъ цѣлый ансамбль формъ, вытекающихъ изъ примѣненнаго матеріала; зданіе обладаетъ своей физіономіей, своимъ характеромъ, слѣдовательно, принадлежитъ области искусства.

Какъ примѣръ композиціи совершенно иного характера, можно указать на большой залъ въ Національной библіотекѣ.

Въ пространствѣ, огражденномъ каменными стѣнами, защищающими внутренность зданія отъ колебаній температуры, помѣщается рядъ чугунныхъ столбовъ, скрѣпленныхъ со стѣнами такъ, что это не мѣшаетъ свободному расширенію металла; и на эти столбы опирается желѣзный остовъ, несущій три ряда куполовъ, въ каждомъ по три купола, съ поверхностью, выстланною изразцами. Не только формы, но здѣсь найдены и красочные эффекты, и съ этихъ поръ появляется новая система пропорцій; путь лежитъ открытымъ для такихъ пропорцій, гдѣ законы гармоніи будутъ не чѣмъ инымъ, какъ законами устойчивости зданій, и было бы не трудно показать, что въ первыхъ шагахъ на этомъ пути заключается болѣе чѣмъ одни обѣщанія, если бы мы не считали, что исторія архитектуры должна остановиться на такихъ произведеніяхъ, авторы которыхъ — наши современники.

КОНЕЦЪ.

ОГЛАВЛЕНІЕ II ТОМА.

Указанія относительно происхожденія рисунковъ.

Рисунки, исполненные по обмѣрамъ автора . . . . (R)
— дополненные или измѣненные по его обмѣрамъ . . . . . . (V)
— провѣренные по фотографіямъ . . . . (P)

XIII. — ХРИСТІАНСКОЕ ОБНОВЛЕНІЕ АНТИЧНЫХЪ ИСКУССТВЪ:

ЛАТИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА; АРХИТЕКТУРА ХРИСТІАНСКИХЪ НАРОДОВЪ ВОСТОКА.

Стр.

ПАМЯТНИКИ.

Общее устройство церквей.

I. — Церкви Латинскаго Запада.

Стр.

II. — Византійскія церкви.

III. — Мѣстныя школы византійскаго искусства.

Внутреннее устройство церквей: нартексъ, атріумъ, гробницы, баптистеріи.

Построеніе орнаментовъ и пропорцій.

ПАМЯТНИКИ.

ИСТОРИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ.

Стр.

XV.—РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

РОМАНСКАЯ КОНСТРУКЦІЯ.

ЭЛЕМЕНТЫ УБРАНСТВА.

Трансептъ и абсида.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО, УТВАРЬ и СКУЛЬПТУРА.

Внѣшній видъ церквей, колокольни, нартексы, баптистерій, клуатры, гробницы.

XVI.—ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

А. — МАТЕРІАЛЫ И СПОСОБЪ ИХЪ УПОТРЕБЛЕНІЯ.

Б. — ГОТИЧЕСКІЕ СВОДЫ.

Приложеніе нервюрнаго свода къ главнѣйшимъ случаямъ готической конструкціи.

Стр.

D.—ГОТИЧЕСКІЯ КРЫШИ.

I. — Крыши, защищающія своды.

II. — Открытыя стропила.

E.—ЭЛЕМЕНТЫ УБРАНСТВА И ХРОНОЛОГІЯ ФОРМЪ.

Сводъ въ декоративномъ отношеніи.

Устройство, послѣдовательные виды и декоративныя формы контфорсовъ и аркбутановъ.

Карнизы.

Окна.

Двери.

Крыши.

Лѣстницы.

Стр.

Щипцы, пинакли, балюстрады.

Скульптурныя и живописныя украшенія.

Пропорціи и масштабъ. Перспективные эффекты.

ГОТИЧЕСКІЯ ЦЕРКВИ.

Планы.

ГОТИЧЕСКІЙ НЕФЪ.

ТРАНСЕПТЪ И АБСИДА.

ОСОБЕННОСТИ СЕЛЬСКИХЪ ЦЕРКВЕЙ И КАПЕЛЛЪ.

ВНУТРЕННЕЕ УСТРОЙСТВО.

ВНѢШНЕЕ УСТРОЙСТВО. — ПРИМЫКАЮЩІЯ СООРУЖЕНІЯ.

ГЕОГРАФІЯ И ИСТОРІЯ ГОТИЧЕСКАГО ИСКУССТВА.

А. — Географическая классификація.

Б. — Обзоръ зарожденія и образованія готическаго искусства.

XVII. — ГРАЖДАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

МОНАСТЫРСКАЯ СРЕДНЕВѢКОВАЯ АРХИТЕКТУРА.

Общіе конструктивные пріемы.

Детали и внутреннее устройство.

Программы, зданія.

XVIII. — ВОЕННАЯ АРХИТЕКТУРА ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА.

Стр.

ЭЛЕМЕНТЫ ФОРТИФИКАЦІИ.

ПАМЯТНИКИ.

ЗАРОЖДЕНІЕ, ВАРІАНТЫ И ПОСЛѢДНІЯ ВИДОИЗМѢНЕНІЯ СИСТЕМЫ ОБОРОНЫ ВЪ СРЕДНІЕ ВѢКА.

Стр.

XIX.—ВОЗРОЖДЕНІЕ ВЪ ИТАЛІИ.

Очаги Ренессанса, эпохи.

Детали конструкціи.

ФОРМЫ.

Ордера.

Стр.

Аркада.

Коронующая часть фасадовъ.

Окна.

Лѣстницы, камины и столярное искусство.

Пропорціи, симметрія и полихромія.

ПАМЯТНИКИ.

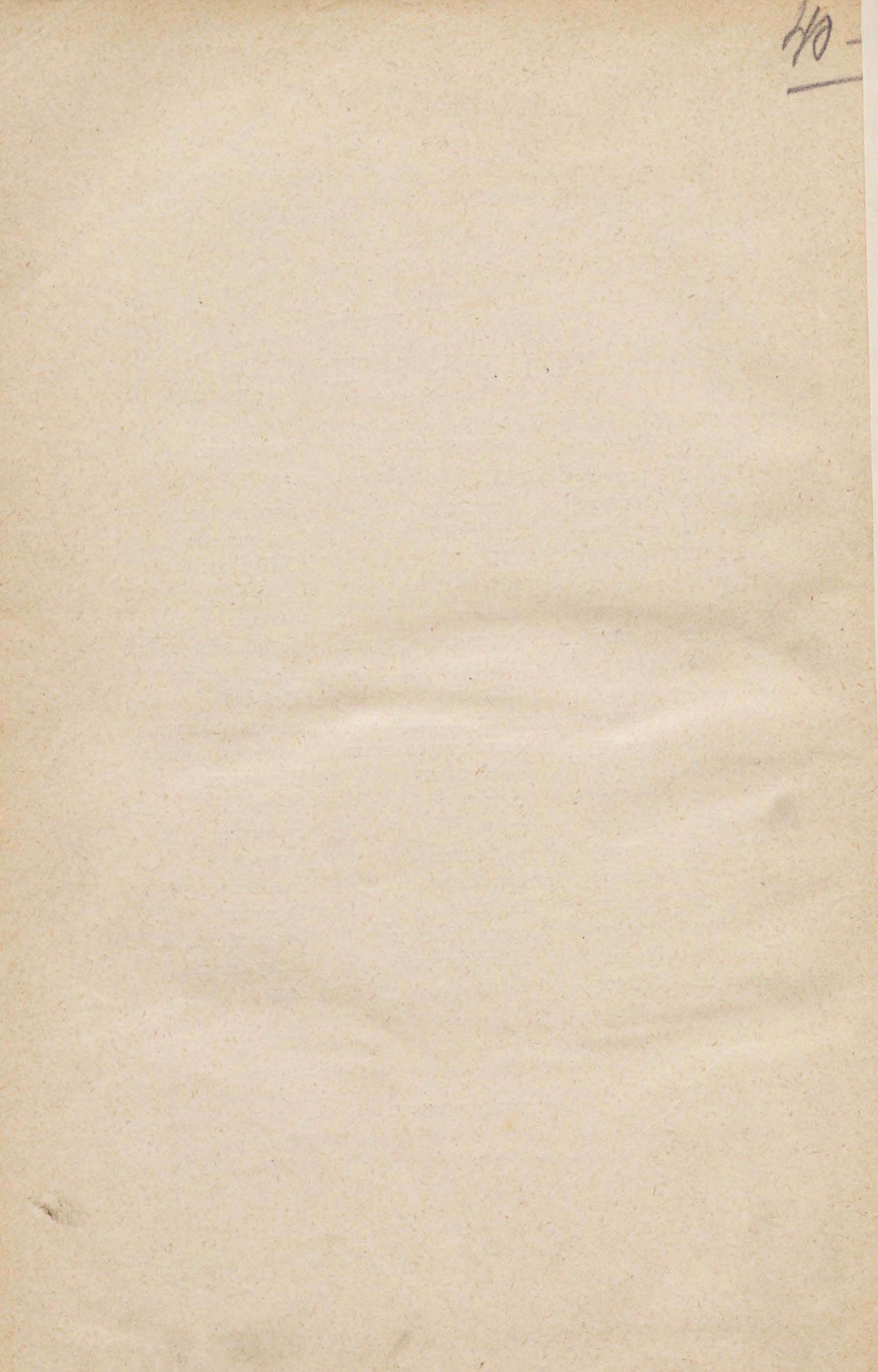
I.—Религіозная архитектура.

XX.—РЕНЕССАНСЪ ВО ФРАНЦІИ, ВЪ ЕВРОПѢ.

КОНЕЦЪ ОГЛАВЛЕНІЯ II И ПОСЛѢДНЯГО ТОМА.

ОПЕЧАТКИ.

стр.	*строка*		*напечатано:*	*слѣдуетъ:*
11	2	(сверху)	EF	FF
11	5	(сверху)	формы, то	формы купола, то
62	2	(снизу)	пропилей	пропилеевъ
131	11	(сверху)	XII:	XII вѣка:
141	1	(сверху)	(C)	(V)
211	7	(сверху)	1160 г.	1060 г.
423	2	(снизу)	религіозное, зданіе	религіозное зданіе
481	5	(снизу)	Алоллинарія	Аполлинарія
532	2	(снизу)	Піаченцѣ	Плэзансъ
547	9	(снизу)	довоульствются	довольствуются
548	15	(снизу)	фальцетированныя	фацетированныя
551	7	(снизу)	Фарберини	Барберини
553	2	(сверху)	cour	coeur
	17	(сверху)	стремится	стремятся
565	6	(снизу)	послѣднимъ	первымъ
567	4	(снизу)	никонецъ	наконецъ,
568	16	(сверху)	Вернини	Бернини
570	10	(сверху)	основаніемъ и	основаніемъ, и
584	5	(сверху)	заблужденіи	заблужденія
629	22	(сверху)	Кокіо	Кокюо




2020128325